

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Извођачке уметности
Докторске студије

мр Душица Половина

**Компоненте експресије у делима за виолу и клавир
Роберта Шумана и Јоханеса Брамса**

ментор:

редовни проф. мр Дејан Млађеновић

коментор:

редовни проф. др Бланка Богуновић

Београд
2016

САДРЖАЈ

УВОД.....	3
1. ЕКСПРЕСИВНОСТ ВИОЛЕ У ПЕРИОДУ РОМАНТИЗМА	5
2. ОДАБРАНА ДЕЛА РОБЕРТА ШУМАНА И ЈОХАНЕСА БРАМСА	8
2.1. Роберт Шуман: Мерхенбилдер, опус 113	8
2.2. Две сонате за виолу и клавир Јоханеса Брамса, опус 120 (број 1, у еф-молу и број 2, у Ес-дуру)	10
3. КОНЦЕПТ ТУМАЧЕЊА ЕКСПРЕСИЈЕ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂЕЊА	13
3.1. Генеративна правила	13
3.2. Емоционална експресија	14
3.3. Случајне варијације	15
3.4. Принципи покрета	16
3.5. Стилистичке неочекиваности	17
4. ПРИМЕНА ГЕРМС МОДЕЛА	18
4.1. РОБЕРТ ШУМАН, Мерхенбилдер, опус 113	18
4.1.1. Комад број 1: <i>Nicht schnell</i>	19
4.1.2. Комад број 2: <i>Lebhaft</i>	30
4.1.3. Комад број 3: <i>Rasch</i>	40
4.1.4. Комад број 4: <i>Langsam, mit melancholischem Ausdruck</i>	50
4.2. ЈОХАНЕС БРАМС: Соната за виолу и клавир, опус 120, бр. 1, у еф-молу	55
4.2.1. Први став: <i>Allegro appassionato</i>	55
4.2.2. Други став: <i>Andante un poco Adagio</i>	75
4.2.3. Трећи став: <i>Allegretto grazioso</i>	84
4.2.4. Четврти став: <i>Vivace</i>	92
4.3 ЈОХАНЕС БРАМС: Соната за виолу и клавир, опус 120, бр. 2, у Ес-дуру	104
4.3.1. Први став: <i>Allegro amabile</i>	104
4.3.2. Други став: <i>Allegro appassionato</i>	124
4.3.3. Трећи став: <i>Andante con moto</i>	136
5. ЗАКЉУЧАК.....	155
Списак литературе.....	157

УВОД

Експресију као феномен тешко је објаснити једноставном дефиницијом. Сложеност експресије као феномена огледа се у постојању великог броја изражајних средстава, која појединачно и у интерактивном садејству доприносе изражајном извођењу. Када томе додамо чињеницу да је свако извођење јединствено, непоновљиво у времену и простору, намеће се закључак да је за дефинисање потребна, пре свега, свеобухватна класификација чинилаца експресивног извођења. Управо ово сазнање подстакло ме је да писани део докторског пројекта посветим експресији, и то сагледавањем њених компоненти кроз тумачење одабраних дела за виолу и клавир Роберта Шумана (Robert Schumann) и Јоханеса Брамса (Johannes Brahms), која представљају кључна дела романтичарске литературе за виолу. У питању су три композиције којима је заједничка специфична врста експресије: дело Роберта Шумана *Мерхенбилдер (Märchenbilder)*, опус 113 и две сонате за виолу и клавир Јоханеса Брамса, опус 120 (број 1, у еф-молу и број 2, у Ес-дуру).

Бавећи се овом темом, установила сам да је компоненте експресије могуће објаснити са уметничког и научног становишта, уз коришћење елемената интердисциплинарности у тумачењу. Постоји неколико одлика, у уметничком смислу, које представљају саставни део професионалног инструменталног извођења: техничко умеће, флексибилност, разумевање музичког стила, интерпретација. Али је квалитет који и извођачи и слушаоци сматрају кључним за комуникацију значења и емоционалне поруке – експресивност. Експресивно извођење је начин на који извођач изражава личне, често интимне аспекте свог доживљаја музике, што се примарно одражава на музичку креативност и оригиналност током извођења дела. Наравно, субјективност и комплексност су основа аутентичног, индивидуалног тумачења партитуре. „Специфична природа музике“, према схватању Тијане Поповић Млађеновић, „условљава да се музичко дело збива између композиторове идеје, њеног записа (уколико није у питању импровизација) и реализације тог записа, односно интерпретације. Интерпретација је променљива категорија јер музичко дело својим богатством, вишеслојношћу, пружа могућност различитог читања партитуре и тиме отвара простор за лично виђење и приступ интерпретатора“.¹ Свако извођење је нова креација, нова интерпретација и проширује постојеће нивое тумачења и комуникације садржаја дела, што доприноси обогаћивању и усложњавању компоненти експресије у музичком извођењу.

Теми експресије у музичком извођењу, у писаном раду докторског уметничког пројекта, приступам и са научног становишта. Ослонићу се на психолошки приступ експресији у музичком извођењу, заступљен у истраживањима Патрика Н. Јуслина (Patrik N. Juslin), и садржан („концентрисан“) у тзв. ГЕРМС моделу музичко-експресивног

¹ Tijana Popović Mladenović, „Pojam i elementi ‘analitičke’ interpretacije“, у: Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilitičkog muzičkog mišljenja*, Beograd, 2009, стр. 135.

извођења (*Generative rules, Emotion expression, Random fluctuations, Motion principles, Stylistic unexpectedness*). Управо ћу тај модел применити у анализи експресивности музичких дела која су укључена у мој докторски уметнички пројекат, са циљем обухватнијег и темељнијег сагледавања и разумевања чинилаца експресивности. Јуслин схвата експресију током музичког извођења као мултидимензионални феномен који садржи пет примарних компоненти: генеративна правила извођења (*Generative rules*), која имају задатак да јасно представе музичку структуру; емоционалну експресију (*Emotion expression*), којом се емоције преносе ка слушаоцу; случајне варијације у извођењу (*Random fluctuations*), као последице тренутка, инспирације и/или ограничења извођача; моторне компоненте, односно, принципе покрета (*Motion principles*) и, коначно, одступања од конвенционалних стилистичких захтева или стилистичке неочекиваности (*Stylistic unexpectedness*).

Овај модел омогућава анализу елемената инструменталног извођења и разумевање експресивног извођења, јер захвата елементе систематског варирања у времену, динамици, боји тона, што гради специфичну структуру сваког појединачног извођења, и која је стога различита у сваком следећем извођењу. За самог извођача познавање елемената експресивне интерпретације и чинилаца комуникације емоција и уметничког доживљаја са публиком представља важан елемент у припреми музичког дела за јавно извођење. На који начин можемо повезати виолу и експресију?

1. ЕКСПРЕСИВНОСТ ВИОЛЕ У ПЕРИОДУ РОМАНТИЗМА

Како истиче Дејан Деспић, „виола је задуго била доста занемарен инструмент. [...] Па ипак, још у 18. веку било је повремено и случајева њене солистичко-концертантне примене – међу њима су познатији концерти Хендла и Јохана Кристијана Баха, као и Моцартова Концертантна симфонија за виолину, виолу и оркестар. Али, тек кроз учешће у камерним ансамблима – пре свега, у гудачком квартету – виола је постепено освајала истакнутије место у музичкој литератури уопште, док је у епохи романтизма – којој је често поговарала меланхолична изражајност овог инструмента – виола стекла и повремено значајнију улогу у оркестру“.²

У романтичарској епохи композитори су другачије дистрибуирали музички материјал у оркестру, јер су инструменти бивали све равноправнији. Композитори као што су Брамс, Дворжак (Antonín Leopold Dvořák) и Вагнер (Richard Wagner) дају виоли посебну улогу у оркестру. У најпознатијем вокално-инструменталном делу Брамса, у Немачком реквијему, композитор даје деоници виола посебан значај, изостављајући виолине, како би „виоле дошле ‘на површину’ гудачког звука“.³ У оркестарским композицијама Рихарда Штрауса (Richard Strauss), композитор у деоници виоле захтева изузетну спретност и виртуозност, а виола добија и солистичке партије, нарочито у симфонијској поеми Дон Кихот. Велику улогу виола има и у Варијацијама Едварда Елгара (Sir Edward William Elgar), затим у балету Копелија Леа Делиба (Léo Delibes), првом гудачком квартету Беджиха Сметане (Bedřich Smetana) и у скоро свим камерним делима Антоњина Дворжака.

Једну од првих соната за виолу у 19. веку компоновао је Ернст Науман (Carl Ernst Naumann), али је објављена тек 1854. године. У литератури романтизма једна соната поставила је апсолутни рекорд у броју редакција и варијанти – то је популарна Шубертова (Franz Schubert) соната за арпеђоне (*arpeggione*)⁴ и клавир. Аранжирана је за многе инструменте, али су због тонских квалитета инструмента извођења на виоли звучно најприближнија извођењу на оригиналном инструменту. Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn-Bartholdy), са само 15 година (1824. године), такође је компоновао сонату за виолу у це-молу (без ознаке за опус), али је и она објављена постхумно, много касније – тек у 20. веку. И Глинка (Михаил Иванович Глинка), који је и сām често свирао виолу, написао је сонату за овај инструмент између 1825. и 1828. године, а објављена је у Москви тек 1932. године! Вебер (Carl Maria von Weber) је 1809. године компоновао *Andante e rondò ungherese* за виолу и клавир за свог рођеног брата Фрица, који је био виолиста.

2 Dejan Despić, *Muzički instrumenti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2002, стр. 73–74.

3 Dejan Despić, *Muzički instrumenti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2002, стр. 74.

4 Арпеђоне је шестојичани гудачки инструмент, облика велике гитаре, али се држи и свира као виолончело; штимовање на следећи начин: е=I, В=II, G=III, D=IV, А=V, Е=VI. Инструмент је конструисао бечки гитар-мајстор Јохан Георг Штауфер (Johann Georg Staufer) 1823. године.

Можда је једна од најпознатијих композиција романтизма у којој виола има веома значајну и истакнуту деоницу – симфонијска поема Харолд у Италији Хектора Берлиоза (Hector Berlioz). Композиција је настала у лето 1834. године као поруџбина Паганинија (Niccolò Paganini), а на основу поеме Године ходочашћа Лорда Бајрона (George Gordon Byron). Реч је о необичној симфонијској поеми са соло виолом, која укључује неке типичне елементе концертантног стила. Паганини је развио посебно интересовање и однос према виоли као солистичком инструменту, којој је посветио дело *Sonata per la Grand Viola*, компоновано и изведено први пут у Лондону 1834. године. Паганини је такође написао Трио за виолу, виолончело и гитару, оп. 68 и Серенаду, оп. 69 за исти састав.

Године 1836. је Франц Лист (Franz Liszt) направио транскрипцију Харолда у Италији за виолу и клавир, а такође је компоновао и Заборављену романсу (Romance Oubliée) за исти састав, коју је посветио Херману Ритеру (Hermann Ritter). Заузврат је Ритер 1886. године компоновао две композиције: Сањарење, оп. 32, бр. 2, за виолу и клавир и Концерт-фантазију за виолу и оркестар, оп. 35. Роберт Шуман је 1851. године написао композицију *Мерхенбилдер* за виолу и клавир.⁵ Виртуозни виолиниста и композитор Хенри Виетан (Henri Vieuxtemps) написао је неколико камерних композиција за виолу и клавир: Елегија оп. 30 (1854), Соната у Бе-дуру, оп. 36 (1863), Алетро и Скерцо, оп. 60 (1884), као и композицију за соло виолу Омаж Паганинију, оп. 55 (1881). Антон Рубинштајн (Антон Григорьевич Рубинштейн) компоновао је Сонату за виолу у еф-молу, оп. 49 (1857), као и три комада за виолу и клавир, оп. 11, бр. 7–9 (1854).

Међу највећим и најпознатијим виолинистима 19. века био је Италијан Алесандро Рола (Alessandro Rolla), који је поред тога био и виртуоз на виоли. Рола је компоновао велики број композиција за виолу: 20 концерата, 60 дуета за виолину и виолу, 33 трија за две виолине и виолу, 20 трија за виолину, виолу и виолончело, три комада за соло виолу,⁶ као и методе, студије и каприча који се користе у настави за овај инструмент. И његов син Антонио Рола (Antonio Rolla), који је био одличан виолиста, компоновао је за овај инструмент: Варијације у еф-молу за виолу и оркестар оп. 13 (1822) и Шест Идила за соло виолу (1836/37).

Шуман је своја дела, као што су *Adagio und Allegro*, опус 70, за хорну и клавир, и комади-фантазије опус 73, за кларинет и клавир, прерадио за виолу и клавир. Брамс је често користио виолу у својим опусима камерне музике, где јој је давао изузетно богате и озбиљне деонице, нарочито у гудачким квартетима, квинтетима (оп. 11 и оп. 88) и секстетима (оп. 18 и оп. 36). У наведеним гудачким секстетима Брамс користи по две виоле дајући им водеће мелодијске линије. Брамсови опуси број 114 и 115 су познати као кларинет трио и кларинет квинтет, али је Брамс прерадио деоницу кларинета за виолу. Године 1894. Брамс је објавио две сонате за кларинет и клавир, оп. 120, које је обрадио и у верзији за виолу и клавир.⁷ Изузетно су значајне и две соло песме за алт, виолу и

⁵ Детаљније о овој композицији у наставку.

⁶ Ови комади су погодни за свирање на реситалима.

⁷ Детаљније о овим композицијама у наставку.

клавир, оп. 91 (Жеља испуњена и Духовна успаванка), посвећене Јозефу Јоакиму (Joseph Joachim) и његовој жени Амалији.

Неколико других композитора романтичарске епохе, који су били веома блиски Јоханесу Брамсу, такође су компоновали за виолу. Јозеф Јоаким је, инспирисан стиховима Лорда Бајрона, компоновао Три јеврејске мелодије за виолу и клавир, оп. 9 (око 1851. године) и Десет Варијација за клавир и виолу (оп. 10, око 1852. године) на оригиналну тему, а Роберт Фукс (Robert Fuks), на почетку 20. века (око 1909), компонује Сонату у де-молу (оп. 86). Хајнрих фон Херзогенберг (Heinrich von Herzogenberg) компонује Три легенде за виолу и клавир, оп. 62, које је посветио Јозефу Јоакиму. Карл Рајнеке (Carl Reinecke) аутор је три Фантастична комада за виолу и клавир (оп. 43, 1857). Јан Вацлав Каливода (Jan Křtitel Václav Kalivoda) компоновао је шест познатих Ноктурна за виолу и клавир, а Луис Шпор (Louis Spohr) Велики дуо у е-молу за виолину и виолу, оп. 13.

2. ОДАБРАНА ДЕЛА РОБЕРТА ШУМАНА И ЈОХАНЕСА БРАМСА

2.1. Роберт Шуман: Мерхенбилдер, опус 113

У развоју немачког музичког романтизма Роберт Шуман (1810–1856) је веома значајна уметничка појава. Број његових дела је велик и разноврстан, али се према току Шумановог стваралаштва могу сврстати у три групе: клавирска дела, соло песме и друге инструменталне и вокалне форме. Шуман је заступао напредна уметничка начела у свом публицистичком раду, у часопису Нови журнал за музику (*Neue Zeitschrift für Musik*),⁸ али се истовремено повлачио из реалног живота у посебан свет, који му је градила изванредно богата машта.

У Шумановом стваралаштву заступљени су комади-фантазије (*Phantasiestücke*), повезани у циклично дело. Фантазија је за романтичаре била средство израза уздижући се битно изнад импровизованог материјала или оног намењеног за импровизацију. Фантазија је пружила далеко већу слободу извођачима у употреби тематског материјала и виртуозности. Боље него остали Шуманови радови, комади-фантазије показују композиторову машту као веома лирску и деликатну.

Мерхенбилдер (Слике из бајки или Бајковите слике), оп. 113, за виолу и клавир, Роберта Шумана представљају свакако једну од омиљених композиција виолиста, јер је дело и оригинално компоновано за виолу и клавир. Четири комада су минијатуре у којима композитор истражује различите комбинације боја и ликова из бајки кроз суптилну интеракцију између виоле и клавира.

Пре него што је Шуман добио идеју за компоновање овог дела, преселио се из Дрездена у Дизелдорф, јер је добио понуду да постане музички директор оркестра у том граду. Дизелдорф је већ одавно био атрактиван град на источној обали реке Рајне, северно од Келна, и представљао је меку у којој су се окупљали уметници још од 17. века. Претходни директор оркестра Фердинанд Хилер (*Ferdinand Hiller*) предложио је Шумана као своју замену. Хилер је путовао широм Европе и познавао многе музичке уметнике тог времена. Изузетно је волео и ценио Шумана и у великој мери му је помогао да добије посао у Дрездену. Био је импресиониран како је Шуман водио Певачко друштво у Дрездену, што је била одлична препорука за постављење на место диригента оркестра у Дизелдорфу. Од Шумана се очекивало да се докаже као диригент и да побољша стандарде у односу на претходног директора оркестра (који је у то доба био претежно аматерски), али и да настави свој успон као композитор.

Шуман се у то време борио са својом двоструком улогом уметника: репродуктивца-диригента и ствараоца-композитора. Међутим, без обзира на то колико је био под

⁸ Gerald Abraham, *Robert Schumann*, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers, London, 1995, Vol. No. 16, стр. 849.

утицајем окружења и колико је често мењао расположења, последње године његовог стваралачког живота изузетно су продуктивне на подручју компоновања. У периоду од доласка у Дизелдорф 1850. године, па до повлачења у Ендерих 1854. написао је преко 50 композиција најразличитијих жанрова, међу којима се налази и *Мерхенбилдер*, оп. 113 за виолу и клавир.

Композицију *Мерхенбилдер* за виолу и клавир Шуман је компоновао у марту 1851. године, посветивши је Вилхелму Јозефу вон Василевском (Wilhelm Joseph von Wasielewski), концертмајстору оркестра у Дизелдорфу, који је касније постао један од првих биографа Роберта Шумана. На премијери су свирали Клара Шуман (Clara Schumann) и Василевски. Након првог наступа Василевски је у биографији о Шуману написао следеће:

„Након што је Шуман написао композицију *Мерхенбилдер*,
коју је на моје велико задовољство посветио мени,
свирали смо је његова жена и ја, као њен пратилац.

Он је тада са осмехом на лицу рекао: ‘Дечје обести! Не постоји много њих’,

Ово је само требало да имплицира да композиција припада
жанру кабареа [*Kleinkunst*, ‘мала уметност’].

Он је приговорио када сам рекао – дивно“.⁹

Као што је већ раније речено *Мерхенбилдер* је циклус поетских музичких минијатура. Као и многе друге Шуманове композиције и ова садржи неочекиване контрасте у динамици, текстури и другим музичким параметрима. У сваком од четири става можемо лако уочити контрасте већ по самим насловима темпа које је Шуман обележио: *Nicht schnell* (не брзо) – *Lebhaft* (живахно) – *Rasch* (брзо) – *Langsam, mit melancholischem Ausdruck* (споро, са меланхоличном експресијом). Важно је истаћи да је квалитет сваког става понаособ изузетно велики и да ова композиција у целини представља репрезентативни вид романтичарског духа који Шуман негује, нарочито у својој позној фази. Експресија у наведеним делима произилази из тонских квалитета виоле, третирања хармоније, динамичких нијанси, агогике и других средстава уметничког израза.

9 Dariene R. Berkovitz, *Program Notes for Chamber Music Society of Lincoln Center – Märchenbilder for Viola and Piano, Op. 113, Robert Schumann*, April 20, 2006

2.2. Две сонате за виолу и клавир Јоханеса Брамса, опус 120 (број 1, у еф-молу и број 2, у Ес-дуру).

Година 1853. била је веома значајна за двадесетогодишњег Брамса (1833–1897). За време турнеје са мађарским виолинистом Едуардом Ремењијем (Eduard Reményi), Брамс се упознао са Јозефом Јоакимом, водећим виолинистом тадашњег музичког света, поставши његов близак пријатељ и музички сарадник. Такође је упознао Клару Шуман и Роберта Шумана који је, као већ познат композитор, био расположен да помогне Брамсовој композиторској каријери, најављујући га као „новог Бетовена“.

Прихватање Брамсовог стваралаштва међу савременицима и препознавање Брамсовог „писама“ као писма једног од водећих композитора тог времена било је брзо. Често је путовао по континенту како би представио нове композиције и наступао као пијаниста или диригент. Сам Брамс је, међутим, истицао да су два догађаја готово пресудно утицала на обликовање његовог композиторског стила: издање комплетних Бахових дела и уједињење Немачке. Проучавајући Бахова дела, Брамс је усвојио полифонију, а из националног заноса појавила се честа употреба народних песама и фолклора у његовим композицијама.

О Брамсовој снажној припадности романтичарском поетском свету може се говорити и у светлу блискости са Шуманом, будући да је музичка експресија, као последица особеног, комплексног односа према романтичарској уметности, код обојице стваралаца постојала унутар ширег света. Као и Шумановом случају, Брамсова склоност „маштарском“ одвела га је, између осталог, ка идентификацији са чувеним карактером из новеле *Kater Murr* Е. Т. А. Хофмана (Е. Т. А. Hofmann), капелмајстором Крајслером, те је Брамс неретко своје композиције потписивао са Јоханес Крајслер Јуниор (Johannes Kreisler Junior).¹⁰

Брамсов допринос на подручју инструменталних жанрова био је од огромне важности зато што је представљао ревитализацију музичких форми које су изгубиле доминацију у Немачкој ширењем романтизма утемељеног на програмској музици, на тексту и илустративној минијатури. У камерној и оркестарској музици снага Брамсовог постигнућа долази до пуног остварења. Он прави крупне помаке у уједињењу природног осећања за симболе и расположења немачког музичког романтизма са једнако јаким инстинктом за формалну чистоту и баланс, својствен Брамсовој природи и стимулисан његовим осећањем за прошлост. У његовим делима видимо поновно успостављање аустро-немачке традиције обогаћене прошлостју, несхваћене од његових класичарских и романтичарских претходника. Нови нагласци на контрапункту, хармонски експерименти,

¹⁰ Овај свет идеја живо је забележен у дневнику *Ковчег с благом младог Крајслера (Das Jungen Kreislers Schatzkästlein)*, у који је Брамс бележио одабране цитате. Овде је, 1854. године, Брамс преписао 645 цитата, полазећи од старих Грка до забелешки о свом пријатељу Јоакиму, али је најчешће ипак записивао цитате немачких песника Гетеа (Goethe) и Шилера (Schiller), затим Жан Пола (Jean Paul) и Новалиса (Novalis), што сведочи о широком распону његових интересовања, нарочито за романтичаре.

тематски процеси и убедљиве варијације, формирају нов, карактеристичан процес компоновања, који представља индивидуалност високе зрелости Брамсовог стила.

Према мишљењу Мајкла Мусгрејва (Michael Musgrave)¹¹ у Брамсовом стваралаштву се могу уочити веома јасне стваралачке фазе. За рано Брамсово стваралаштво својствене су соло песме, клавирске баладе и рани опуси камерне музике. Други стваралачки период такође карактеришу и дуети и квартети, камерна музика и клавирска музика (Варијације на оригиналну тему, Варијације на Хендлову тему, Варијације на Шуманову тему, Варијације на Паганинијеву тему, веома популарне Мађарске игре и валцери). У зрелије опусе камерне музике настале у овом периоду спадају, пре свега, гудачки секстети, клавирски квартети у ге-молу и А-дуру, клавирски квинтет еф-мол, опус 34, хорн трио, гудачки квартети у це-молу и а-молу, клавирски квартет у це-молу. Што се тиче оркестарске музике, треба поменути клавирски концерт у де-молу, прву симфонију и Немачки реквијем.

У трећем стваралачком периоду Брамс не напушта жанр соло песме, пише клавирску музику (осам комада за клавир, опус 76; две рапсодије, опус 79), коралну музику и духовна дела. Међу зрелијим опусима камерне музике издвајају се: гудачки квартет у Бе-дуру, клавирска трија це-мол, Бе-дур, гудачке квартети у Еф-дуру и Ге-дуру. Оркестарска музика трећег периода је позната, пре свега, по виолинском концерту, другој, трећој и четвртој симфонији, Трагичној увертири, клавирском концерту у Бе-дуру и дуплом концерту за виолину, виолончело и оркестар.

Четврти и финални период доноси народне песме и каноне, коралне прелудијуме, трио за кларинет или виолу, виолончело и клавир (опус 114), кларинет или виола квинтет (опус 115), клавирску музику (интермеца, опус 117 и 118) и сонате за виолу и клавир (опус 120).

Неколико композиција које су се међу првима нашле у литератури за виолу, постале изузетно популарне и заузеле централно место у репертоару извођача на овом инструменту, јесу свакако две сонате за виолу опус 120 које је компоновао Јоханес Брамс. Ове композиције су након настанка биле веома брзо изведене, одмах су биле и публиковане, а уједно представљају и једне од првих снимљених дела за овај инструмент. И данас Брамсове сонате за виолу представљају праве бисере, омиљене композиције извођача и слушалаца намењене племенитом звуку виоле.

Две сонате за виолу, у првобитној верзији написане за кларинет и клавир, Јоханес Брамс је компоновао 1894. године и посветио их је кларинетисти Ричарду Мулфелду (Richard Mühlfeld), коме је такође посветио и неколико година раније настале камерне композиције: Трио са кларинетом и Квинтет са кларинетом. Након завршетка соната за кларинет композитор се обратио издавачу Шимроку (Fritz Simrock) са молбом да направи и верзију за виолу и клавир. У јесен 1894. године Брамс је написао писмо виолинисти Јозефу Јоакиму тражећи да се сретну у зиму у Франкфурту. У писму је напоменуо да се

¹¹ Michael Musgrave, *The Music of Brahms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.

нада да ће довести и Мулфелда, као и Клару Шуман, и да ће пробати да сонате прилагоди за извођење на виоли. Само три дана након овог писма написао је следеће: „Надам се да Мулфелд може доћи – али се бојим да ће ове две композиције бити неспретне и непријатне за извођаче као сонате за виолу.“¹² Постоје докази да је Брамс послао компоновану деоницу виоле издавачу Шимроку у фебруару или марту 1895. године, иако такав рукопис још увек није пронађен. Изгледа да је Брамс имао мало времена или интереса за ову транскрипцију. Упркос свему, Брамс је ипак направио транскрипцију ових соната за виолу, водећи рачуна о томе да их прилагоди овом инструменту. Први пут су транскрипције објављене у јуну 1895. Заједнички број опуса две сонате за виолу и клавир сугерише да оне припадају једној целини. Оне садрже лирске, пасторалне и епске пасаже, који одражавају изражајни, страствени карактер инструмента. Лирске епизоде употпуњују контрастна расположења, истичући средњи регистар виоле. Посебан допринос квалитету тона на виоли даје вибрато, употпуњујући експресивност израза. Ове сонате су последњи вишеставачни циклуси које је Брамс компоновао.

Генерално посматрано, Брамсов композиторски кредо је много ближи естетици Хајдна, Моцарта и Бетовена него његовим савременицима: Вагнеру, Берлиозу и Листу.¹³ У свом стваралаштву Брамс је успео да помири класику и романтизам, ова два наизглед непомирљива музичка стила. Употреба традиционалних форми указује на његову блискост са епохама које су претходиле романтизму. У исто време, Брамсове мелодије, течни ритмови и богате хармоније показују да је духовно и музички био у складу са временом у коме је живео и стварао.

12 Rachael Keplin, *Form & Analysis: Musical Analysis Project*, 2011.

13 Michael Musgrave, *The Music of Brahms*, Routledge & Kegan Paul, 1985, London, str. 6.

3. КОНЦЕПТ ТУМАЧЕЊА ЕКСПРЕСИЈЕ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂЕЊА

Током деведесетих година XX века јавља се велико интересовање научника различитих профила за специфичну област психологије музике, која се бави емоцијом и експресијом током извођења и слушања музике, што је резултирало великим бројем радова на ту тему. Заједнички напор психологије музике, музичких педагога и музичких извођача омогућио је да се научни приступ корисно примени у области уметничког извођења, како би резултати допринели потпунијем разумевању процеса који се одвијају током експертског извођења. Истраживања се односе на везе музичке структуре и музичке експресије емоција, као и на функције експресије у комуникацији извођача и публике.

Велики допринос овом пољу истраживања дали су скандинавски аутори Габриелсон (Alf Gabrielsson), Јуслин (Patrik N. Juslin), Линдстрем (Eric Lindström), аутори музичко-психолошке групе са Упсала универзитета у Шведској, као и пионирски радови енглеског аутора и родоначелника савремене психологије музике Џона Слободе (John A. Sloboda). Превасходно шведски психолог Патрик Н. Јуслин је дао значајан допринос развоју психологије музике у домену истраживања емоција током инструменталног извођења, као и доживљају и опажању емоција током слушања музике, сагледавајући га као мултидимензионални феномен. Истраживања Патрика Н. Јуслина довела су до формулисања ГЕРМС модела експресије током музичког извођења, који има психолошку перспективу и развијен је са циљем да обезбеди основу за разумевање и подучавање вештина експресивног експертског музичког извођења. Јуслин осмишљава модел, састављен од пет компоненти, које ће бити детаљније образложене у овом поглављу.¹⁴ То су, како смо видели на самоме почетку рада: а) генеративна правила која су у функцији разјашњавања музичке структуре; б) емоционална експресија која служи да би се намераване емоције пренеле на слушаоца; в) случајне варијације које одражавају људска ограничења када се ради о унутрашњем временском метру и моторним померањима; г) моторни принципи који указују на то да одређени аспекти извођења треба да буду обликовани у складу са обрасцима биолошких покрета и д) стилистичке неочекиваности које укључују локална одступања од извођачких конвенција.

3.1. Генеративна правила

Када објашњавамо појам „генеративни“ – „реч је о познавању начела која омогућавају унутрашњу репрезентацију структуре језика или музичког дела и на основу њих се одвија говор или успешно извођење.“¹⁵ Објашњење музичке структуре слушаоцима је прва функција извођачке експресије. „Подразумева се да извођач мора континуирано

¹⁴ Patrik Juslin, Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance, *Psychology of Music*, 2003, 31/3, 273–302.

¹⁵ Ksenija Radoš, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2010, str. 202.

да буде свестан структуре дела и да користи адекватне експресивне стратегије помоћу којих ће да ‘донесе’ музичко дело на себи својствен начин, дајући тиме свој оригинални лични допринос интерпретацији дела, како би га што боље приближио слушаоцу.¹⁶ Структурални аспекти музичког дела одређени су границом фраза, метричким границама, репетицијом тонова, акорда и мотива. Поједини извођачи користе различита изражајна средства попут динамичког нијансирања, промене артикулације, упадљивих промена темпа у односу на ознаке, различитих тонских боја, дајући предност одређеним изражајним средствима којима настоје да нагласе експресију. На овај начин извођачи постижу ефектнију интерпретацију и унапређују њен квалитет. „Налаз емпиријских истраживања о стабилности експресивности током поновљених извођења говори да изражајност није научен склоп појединачних изражајних средстава који извођач меморише а потом примењује, него произлази из разумевања музичке структуре које настаје у току процеса интерпретације.“¹⁷

Истраживањем односа између структуралних фактора (темпо, тонски род, артикулација, хармонија, интервали, динамика, мелодија, тоналитет, ритам, боја, музичка форма) и емоционалног, изражајног извођења, бавили су се Габриелсон и Линдстрем (у поглављу под насловом: Утицај музичке структуре на емоционални израз, у књизи Патрика Јуслина и Џона Слободе из 2001. године).¹⁸ Њихова истраживања обухватила су утицај музичких параметара као што су ритам, мелодија, хармонија, артикулација и паузе, на преношење читавог спектра емоција током музичког извођења. Налази Габриелсона и Линдстрема воде нас до закључка да генеративна правила делују у садејству са осталим елементима експресије и утичу на преношење емоција од извођача ка слушаоцу.

3.2. Емоционална експресија

Емоционална експресија, као друга компонента генералне извођачке експресивности, свакако укључује поштовање форме, структуре дела, али и слободу извођача да помоћу изражајних средстава извођење дела обележи сопственим емоционалним доживљајем. Да би постигли овај циљ, извођачи користе велики број акустичких варијација током извођења. У својим истраживањима из 1997. године, Патрик Н. Јуслин је експериментално доказао да професионални извођачи могу пренети нијансиране емоције слушаоцима. У првом експерименту (1997а) гитаристи су свирали на разне начине познате мелодије, трудећи се да пренесу основне емоције, какве су срећа, туга, бес и страх. Затим су слушаоци прецизирали која од емоција је пренесена. У другом експерименту (1997б) Јуслин је доказао да се одређене емоције саопштавају лакше од других „не зато што су различите од свакодневних емоција, већ зато што су истоврсне,

16 Ksenija Radoš, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2010, str. 198.

17 Ksenija Radoš, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2010, str. 204.

18 Alf Gabrielsson & Eric Lindström, „The influence of the musical structure on emotional expression“, у: Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (eds.), *Music and emotion. Theory and research*, Oxford University Press, New York, 2001.

познате“.¹⁹ Трећи се експеримент (1997ц) односио на компарацију вокалне експресије. Значајна су Јуслинова истраживања из 2001. године, која показују којим изражајним средствима се извођачи служе како би пренели одређене емоције слушаоцима. Јуслин је набројао изражајна средства која се односе на темпо, јачину звука, трајање нота, интонацију, артикулацију, боју тона, вибрато, наглашавање тонова и паузе, а којима се изражавају срећа, туга, бес, нежност и страх.²⁰ Ова истраживања показала су да је могуће комбинацијом одређених изражајних средстава у функцији емоционалне експресије значајно допринети комуникацији између извођача и слушаоца, путем индукције емоција. Подразумева се да извођачи морају имати повратну информацију од стране слушалаца, како се не би прекидао ланац комуникације на релацији: дело – инструмент – извођач – слушалац – контекст.

3.3. *Случајне варијације*

Карактеристика је овог аспекта експресије да људско извођење није у потпуности контролисано моторним системом. Приликом многобројних извођења једне исте композиције долази до извесних случајних варијација које је тешко разликовати од уметничке слободе. Наведене случајне варијације доприносе „живом“ карактеру музике и својом непредвидљивошћу дају посебан значај сваком извођењу, чинећи га јединственим и непоновљивим. „Тешко је тачно измерити случајне варијације у извођењима смислене музике. Разлог је у томе што чак и да могу да свирају равно и безизражајно, музичари несвесно задржавају малу дозу изражајности (...) базиране на правилу.“²¹ Поједини извођачи у својој концепцији задржавају одређена успорења или ритмичке компоненте понављајући их у сваком наредном извођењу. Ни извођачи који су у врхунској форми не успевају да тачно понове трајање нота нити њихову јачину или боју, услед наведених ограничења у људском моторном систему. „Извођења истог комада могу се разликовати у различитим приликама у погледу појединих аспеката, што и јесте једна од највећих вредности извођења уживо: ако је све до детаља испланирано и урађено, у поновљеним извођењима нема варијације, па ни богатства које је карактеристично за изразите уметничке индивидуалности, а што проистиче из стављања тежишта на различите аспекте композиције при сваком новом извођењу.“²² Због тога случајне варијације треба схватити као посебан допринос разноврсности и квалитету извођења, јер би оно у случају потпуно исте интерпретације било коначно и непроменљиво. Управо су различитост и богатство интерпретације изазов за сваког извођача.

19 Patrik N Juslin, *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*, стр. 294. Преузето са сајта: <http://pom.sagepub.com/> at KoBSON, дана 04.11.2013.

20 Patrik N Juslin & Roland S. Persson, „Emotional Communication”, у: *The Science & Psychology of Music Performance*, Richard Parncutt & Gary E. McPherson (eds.), Oxford University Press, New York, 2002, стр. 223.

21 Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda & Robert H. Woody, *Psychology for Musicians*, Oxford University Press, New York, 2007, стр. 110.

22 Ksenija Radoš, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2010, стр. 202.

3.4. Принципи покрета

Многобројним истраживањима доказана је блиска повезаност између кретања тела музичара за време наступа и доживљаја извођачке експресије. Биолошки покрет,²³ који је карактеристичан за људе, има двојаку улогу: 1) намерни покрети²⁴ које извођачи примењују ради бољег наглашавања и преношења експресије; 2) ненамерни покрети²⁵ који показују анатомска ограничења тела у вези са специфичностима музичког инструмента.

Намерни покрети условљени су техником свирања, која се састоји од узајамно синхронизованих елемената. Покрети леве руке приликом свирања виоле односе се на технику поставке руке, промене позиција, пасажног свирања, вибрата. Наведени покрети су научени током процеса вишеструког понављања, вежбања. Лева рука мења угао под којим се ослања на инструмент у зависности од жице на којој се прсти крећу. Промене позиције се одвијају клизећим покретом по жици, што производи мањи или већи глисандо, такође се могу одвијати прехватима. Пасажно свирање подразумева комбинацију промене угла поставке шаке и промена позиција, на начин који не сме да ремети низ тонова, повезаних легатом (*legato*). Вибрато подразумева хоризонтални покрет јагодицама прстију у месту, по врату инструмента, налик на кружење. Њиме се постиже певљивост тона, његово звучање се продужава, а може се мењати и боја тона. Десна рука на гудачком инструменту служи за фину манипулацију гудалом. Разноврсни потези (*staccato*, *spiccato*, *arpeggio*, *tenuto*, *sotije*, *ricochet*) условљавају наглашеније, одсечне покрете десне руке, већи или мањи притисак гудала на жицу, ширину покрета, а савладавају се вежбањем.

У ненамерне покрете спадају покрети тела који олакшавају савладавање тензије (на пример: пребацивање тежишта тела са ноге на ногу, покрети главом приликом промене положаја браде на подбратку инструмента, савијање у коленима или окретање тела у правцу пијанисте). Затим, између извођача постоји невербална комуникација (на пример: давање знакова, контакт очима), која је условљена заједничким циљем музицирања. Овакву комуникацију извођачи не вежбају посебно, мада је делимично предвидива и одређена појединим значајним местима у партитури. Публика комуникацију између извођача доживљава као спонтану.

23 Patrik N Juslin, *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*, стр. 294. Преузето са сајта: <http://pom.sagepub.com/> at KoBSON, дана 04.11.2013.

24 Patrik N Juslin, *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*, стр. 294. Преузето са сајта: <http://pom.sagepub.com/> at KoBSON, дана 04.11.2013.

25 Patrik N Juslin, *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*, стр. 294. Преузето са сајта: <http://pom.sagepub.com/> at KoBSON, дана 04.11.2013.

3.5. Стилистичке неочекиваности

Још један од начина на који музичко извођење може бити упечатљиво јесте чињеница да се емоције често јављају када су музичка очекивања на неки начин измењена. Мејер (Leonard B. Meyer) сугерише (1956. године) да би стилистичке неочекиваности у музичком извођаштву могле да буду у служби естетске функције, и то задржавајући очекивано разрешење или стварајући психолошку тензију. Ово би могло да се деси када извођач скрене са одређеног стилског очекивања током дела извођења, на пример: од извођача се очекује да објасни структуру на одређени начин (као што је наведено у првом правилу), али уместо тога он или она ураде нешто потпуно другачије. Овако нешто моментално ствара психолошку тензију која се разрешава када извођач настави са „очекиваним“ извођењем. Ова компонента је најмање изучавана до сад, али би могла бити веома важна за развијање потпуно оригиналне интерпретације.

Узимајући у обзир наведене компоненте ГЕРМС модела експресије, могу да закључим да ћу њиховим аналитичким коришћењем доћи до потпуније, свеобухватније интерпретације, не реметећи извођачку концепцију. Тумачењем облика и хармоније три одабрана дела (Роберт Шуман: *Мерхенбилдер* опус 113 и две сонате Јоханеса Брамса опус 120) показашу узајамну повезаност структуре дела и експресивности. Поштовање структуре и музичке форме је основа на којој почивају разноврсна изражајна средства и уметничка надградња дела. Истраживање ћу наставити проучавањем оних изражајних средстава која у великој мери доприносе преношењу емоционалне поруке дела. Затим следи истраживање извођачке слободе, која обогаћује интерпретацију на тај начин што сваки извођач има своје непоновљиво тумачење одређених дела. У непосредној вези са наведеним компонентама експресије су и принципи покрета. На крају, претпоставка је да музичко извођење не може бити до краја контролисано од стране извођача, јер у сваком тренутку може да дође до „скретања“ са очекиваног начина тумачења дела, што доприноси оригиналности интерпретације.

ГЕРМС модел експресије односи се на интерактивно деловање наведених, сродних компоненти експресије, које ћу ради прегледности рашчланити и посматрати прво одвојено, а затим у целини. После детаљне анализе, настојаћу да интегрисаном применом пет компоненти експресије дођем до закључка којим изражајним средствима и извођачким техникама располажем у својству извођача и на које начине могу да успоставим адекватну комуникацију на релацији: дело – инструмент – извођач – слушалац.

4. ПРИМЕНА ГЕРМС МОДЕЛА

Циљ мог уметничког докторског пројекта је да покажем на примерима да је у потпуности могућа примена ГЕРМС модела експресије Патрика Н. Јуслина на одабрана дела која представљају окосницу овог истраживања. У поглављу које следи анализираћу сва три дела која чине извођачки део уметничког пројекта са становишта ГЕРМС модела музичке експресије, и то најпре Шуманову композицију *Мерхенбилдер*, а затим и две сонате за виолу и клавир Јоханеса Брамса опус 120, број 1, у еф-молу и број 2, у Ес-дуру.

4.1. РОБЕРТ ШУМАН, *Мерхенбилдер*, опус 113

Шуманова композиција *Мерхенбилдер*, оп. 113, у исто време представља неку врсту цикличног дела, али и појединачних инструменталних комада за виолу и клавир, јер се сваки од наведених комада може изводити и засебно као самостална целина.

Табела бр. 1: Шематски приказ композиције *Мерхенбилдер*, оп. 113: за виолу и клавир

Број комада	Карактер; начин извођења	Врста такта	Тоналитет	Музички облик	Број тактова
1.	Nicht schnell	3/4	<i>d - mol</i>	A-B-C-D (Фантазија)	72
2.	Lebhaft	2/4	<i>F- dur</i>	A-e-A-e-A (Рондо са епизодама)	207
3.	Rasch	2/4	<i>d - mol</i>	A-B-A ¹	107
4.	Langsam, mit melancholisch- em Ausdruck	3/8	<i>D - dur</i>	A-B-A ¹	94

Двоструком тумачењу музичког облика ове композиције доприносе и различити поступци које је композитор користио. Сваки од унутрашњих ставова има посебан музички облик (углавном су облика песме, осим другог комада који је у форми ронда), веома различите ознаке за карактер и начин извођења, најразличитије односе између два солистичка инструмента. Међутим, метрика ставова је веома повезана, јер аутор користи у спољашњим ставовима троделне (3/4 и 3/8), а у унутрашњим дводелне (2/4) врсте тактова. Композиција је и тонално заокружена, јер преовладава тоналитет де-мола (у првом и трећем комаду), у другом комаду користи паралелни Еф-дур, а у последњем (својеврсно финале) истоимени Де-дур. Сви ови параметри – музички облик, ритмика, метрика, карактер и начин извођења, тоналитети и хармонска средства – непосредно доприносе великој емоционалној експресивности и честим променама расположења (Табела бр. 1).

4.1.1. Комад број 1: *Nicht schnell**Генеративна правила*

Када се ради о музичкој форми првог комада, Шуман не користи већ постојеће обрасце троделне форме (разних варијанти троделне песме), већ употребљава слободну форму фантазије. У овом комаду се осећа велико јединство структурне организације музичког материјала, иако можда на самом почетку слушаоци имају утисак фрагментарног низања двотаката. У партитури првог комада Шуман три пута користи двоструке тактице, на крају 8. такта, на крају 29. и на крају 37. такта. Уколико је Шуман ове тактице користио као маркере за одсеке у ставу, онда добијамо следећу шему:

Табела бр. 2: Шематски приказ првог комада *Nicht schnell*

Одсек	A	B	C	D
Тактови	1-8	9-29	30-37	38-72
Број тактова	8	21	8	35

Уколико упоредимо одсеке по дужинама трајања, можемо уочити да су А и С одсек подједнаке дужине, а В и D одсек различитих дужина трајања. Ова асиметрија је управо карактеристична за форму фантазије (Табела бр. 2).

Још један важан музички параметар који указује на постојање одсека у овом ставу јесте тонални план композиције (Табела бр. 3). Тонални центар који уједињује читав комад јесте де-мол. Већ на самом почетку тоналитет де-мола се устаљује у оба инструмента, који свирају у разложеним акордима овог тоналитета (тоника и доминанта). Одмах након двоструке тактице, у 9. такту, композитор прелази у паралели Еф-дур. У наредном одсеку Шуман осцилира између паралелних тоналитета док се до краја одсека у потпуности не афирмише Еф-дур. Међутим, на почетку С одсека (38. такт) аутор модулира у доминантни а-мол и у последњем одсеку враћа се у почетни тоналитет.

Табела бр. 3: Шематски приказ хармонских промена у првом комаду *Nicht schnell*

Одсек	A	B	C	D
Тактови	1-8	9-29	30-37	38-72
Тоналитет	де-мол	Еф-дур	а-мол	де-мол

Што се тиче унутрашње структуре одсека, може се уочити да доминирају два мелодијска обрасца који се наизменично смењују. Оно што је такође важно истаћи, а што је композитор стално примењивао, јесте имитациона техника која спаја виолу и клавир. Да би дочарао слику, односно причу, Шуман користи велику палету динамичких ознака у оба инструмента.



Пример бр. 1: Тактови 1-8

Ова се мелодија (Пример бр. 1) појављује на самом почетку у виоли, а готово у идентичном виду појављује се и пред крај става, у 58. такту. Сличан материјал се налази и у осталим одсецима.

Један од круцијалних параметара који доприноси карактеру овог комада јесте свакако ознака за темпо (*Nicht schnell* – не брзо). Оваква ознака може се тумачити различито. Шуман је јасно обележио да покрет не би требало да буде брз, али истовремено није прецизирао ни да би покрет требало да буде спор. На овај начин аутор омогућава извођачу слободу да сām изабере темпо којим ће изводити овај став.

Емоционална експресија

Ради потпуније анализе најпре треба нагласити да је подела на одсеке у првом комаду условна, пошто се ради о слободној форми фантазије. Тема је првог комада (одсек А) у суптилном расположењу лирске експресије, у *piano* динамици, а мелодија је повезана широким легатом (*legato*). На два места (такт број 2 и такт број 6) су назначена динамичка сенчења која не нарушавају склад мелодијске линије. Клавирска пратња је у разложеним акордима, *legato*, заокружујући мирноћу и кантабилност теме (Пример бр. 2).

Пример бр. 2: Тактови 1-8

Наредни одсек (В) доноси покретљив мотивски рад уочљивом променом ритмичких фигурација, што доводи до промене расположења у односу на претходно изложену тему. Двотакт је у деоници клавира (тактови број 9 и 10) обележен шеснаестинским покретом и непосредно потом имитиран у деоници виоле. На овим је местима компонента емоционалне експресије у интеракцији са шеснаестинским ритмичким покретом, који доприноси агогичком „таласању“ мелодије (Пример бр. 3).

Испреплетеност две деонице уочљива је и у даљем току првог комада. Наизменична имитација следи такође од такта број 13, прво у деоници виоле (наглашеној динамичким сенчењем), затим у деоници клавира (подвученој фортепианом – *fortepiano*), у такту број 14. Истоветна имитација понавља се у тактовима 15 и 16, да би наредни двотакт у деоници виоле донео динамичко заокружење (Пример бр. 3).

The image shows three systems of musical notation. The first system (measures 9-10) shows a piano part with a sixteenth-note rhythmic pattern and a violin part with a melodic line. The second system (measures 11-12) shows the piano part with a sixteenth-note rhythmic pattern and the violin part with a melodic line. The third system (measures 13-14) shows the piano part with a sixteenth-note rhythmic pattern and the violin part with a melodic line. The piano part has dynamic markings 'p' and 'fp'. The violin part has a dynamic marking 'p'.

Пример бр. 3: Тактови 9-18

Нагла промена расположења јавља се почев од такта број 19, а условљена је *subito forte* динамиком у деоници клавира, која је у наставку подржана у деоници виоле. Овакво нагло динамичко и емоционално „изненађење“ завршава се после прве добе такта број 22. Добија се утисак да је на том месту завршен одсек, међутим, он се завршава тек у такту број 29 (Пример бр. 4).

Пример бр. 4: Тактови 19-29

Наредна целина враћа нас у постепено динамичко кретање, од пиана (*piano*) до фортеа (*forte*). Поново се јавља покрет у деоници клавира, идентичан као покрет у тактовима број 9 и 10, са почетка В одсека. Међутим, деоница виоле је сведена на четвртинске нотне вредности, повезане легатом (*legato*). Интересантна су оваква преплитања две деонице, која доприносе стварању заједничке извођачке атмосфере оба инструмента.

У такту број 24, у деоници клавира налази се узлазна скала која је у пиану (*piano*). Већ у следећем такту узлазна скала појављује се у деоници виоле, овога пута у крешенду (*crescendo*). У такту број 26 следи динамичка надградња, али на самом прелазу на такт 27 следи *subito piano*. Тиме се ствара неочекивана промена интензитета тона, што код извођача и слушаоца изазива промену расположења. Следи идентична ритмичка фигура, у *mezzo forte* динамици, као потврда претходног такта. На крају се завршава В одсек са два *forte* акорда. Тиме је недвосмислено и логично потврђен завршетак још једне целине (Пример бр. 4).

Одсек С започиње у такту број 30 са предтактом и *fortepiano* динамиком у клавирској деоници. Уочљив је материјал са почетка В одсека, али овога пута прво у деоници виоле, затим у имитацији, у деоници клавира. У односу на завршетак В одсека, С одсек је „прозрачнији“. Иако траје свега осам тактова, овај прелаз повезује тематски материјал и шеснаестинске фигурације, наговештавајући појавом главе теме њену даљу разраду у завршном одсеку. На овај начин се обједињава суптилност и кантабилност теме, са покретљивошћу коју доносе шеснаестине (Пример бр. 5).

Пример бр. 5: Тактови 30-37

Одсек D доноси мноштво агогичких промена, које се рефлектују на промену емоција код извођача и слушаоца. Узајамна протканост двеју деоница, добијена разрадом теме и покретљивошћу шеснаестина доводи до агогичког „таласања“. Од такта број 38 до такта број 45 може се запазити интерактивно деловање компоненте емоционалне експресије, са компонентом случајних варијација, зато што агогичка нијансирања никада не могу да буду идентична (Пример бр. 6).

Пример бр. 6: Тактови 38-45

У наставку D одсека може се приметити повратак на претходно употребљен материјал са почетка B одсека, уз постепено динамичко нијансирање, све до *forte* кулминације у тактовима број 56, 57 и 58. Следи синкопирана тема и повратак на суптилно, спокојно расположење са почетка комада (Пример бр. 7).

Пример бр. 7: Тактови 46-58

Из наведеног текста и нотних примера следи закључак да је промена емоција у првом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана условљена динамичким нијансирањем, агогичким променама и изразитом кантабилношћу фраза. Имитација између две деонице ствара њихову изванредну повезаност у заједничком креирању промене емоција. Неколико динамичких упоришних тачака, у *forte* динамици, ствара моменталну промену расположења, у односу на почетну *piano* динамику. Оваква динамичка сенчења не могу бити максимално прецизна, него их сваки извођач различито презентује и доживљава, о чему ће бити речи у наредном одељку.

Случајне варијације

Излагање теме у првом комаду прати низ агогичких промена. Ма колико извођачи били синхронизовани у агогичким променама, долази до мањих или већих одступања на појединим деловима фразе. Будући да ова мала несавршеност не подлеже контроли, Јуслин овакве варијације назива случајним варијацијама. Њихова непредвидивост доприноси непоновљивости извођења.

Случајне варијације најочигледније би се могле приметити поређењем више различитих извођења. Међутим, могуће је на основу нотног текста доћи до закључка на којим местима су случајне варијације мање или више очигледне. У одсеку А (излагање теме) приметна су динамичка сенчења (у тактовима број 2 и 6), чији интензитет може да варира (Пример бр. 2). Сваки *crescendo* и *decrescendo* има различити дијапазон. Конкретно, приликом излагања теме, динамика је генерално *piano*, тако да је логично претпоставити да су назначена динамичка сенчења благог интензитета, али су увек другачија, варирајући у свом интензитету, дакле, представљају пример случајних варијација.

У такту број 6 назначене су осмине са тачкама, повезане легатом (*legato*). Паузе између осмина могу бити краће или дуже. Пошто је карактер теме меланхоличан, наведене осмине се изводе *portato*. Значи, у складу са карактером теме извођачи свирају назначене осмине мало шире него што је записано. Осцилације у трајању осмина и пауза између њих представљају пример случајних варијација.

Наредни одсек (В) започиње кретањем у деоници клавира, у трајању од два такта. Следећи двотакт доноси имитацију у деоници виоле. Између ових двотаката, тачније између такта број 10 и такта број 11 цезура је мала. Њено трајање може бити променљиво, тако да такође представља пример случајних варијација (Пример бр. 3).

У наставку В одсека (од такта број 13 до такта број 19), фразе се појављују наизменично у деоници виоле (подвученој динамичком променом) и у деоници клавира (наглашеној фортепианом (*fortepiano*) на највишој ноти фразе) (Пример бр. 3). Употреба различитих изражајних средстава приликом имитације представља за извођаче изазов због контролисања динамичке амплитуде у деоници виоле, наспрам фортепиана (*fortepiano*) у деоници клавира. Оптимална усклађеност се постиже вежбањем имитације оба извођача. Мала одступања услед несавршености људског моторног апарата

доприносе непоновљивости извођења. Ова целина добија своје заокружење излагањем шеснаестинских фигурација у деоници виоле (тактови број 17 и 18), која је одговор на идентичан покрет у деоници клавира, са почетка В одсека (Пример бр. 3).

Наставак В одсека (од такта број 19 до такта број 29) доноси два карактеристична момента на којима је, услед нагле промене динамике из фортеа (*forte*) у *subito piano*, могуће предвидети мале цезуре. Прва је на другој доби такта број 22, а друга између тактова број 26 и 27 (Пример бр. 4). Дужина ових цезура не може се апсолутно прорачунати, јер зависи од тока музичке мисли и заједничке извођачке атмосфере. Варирање дужине ове две цезуре представља добар пример случајних варијација.

У С одсеку (тактови број 30–37) први је двотакт обележен покретом у деоници виоле, а други двотакт покретом у деоници клавира (Пример бр. 5). Између ова два двотакта налази се мала цезура. Услед појаве *subito piano* динамике мења се интензитет тона. Самим тим, расположење је суптилније, тако да цезура после такта број 31 делује сасвим природно. Дужина ове цезуре може да варира и представља пример случајних варијација.

Затим, у наставку С одсека (такт број 34) појављује се варирана глава теме, са триолом у деоници виоле, чија изражајност „ремети“ осминску пратњу у деоници клавира. Триола доноси покрет, а осмине смирење, тако да је неопходна узајамна прецизност извођача, која никада не може да буде метрономска, него долази до мањих одступања приликом смене парних и непарних ритмова. Ова незнатна одступања такође представљају пример случајних варијација.

У наставку С одсека лако су уочљиви следећи momenti: акценат у деоници клавира на последњој осмини такта број 35 и *fortepiano* у деоници виоле на последњој доби такта број 36. Њихова јачина одудара од суптилног расположења карактеристичног за С одсек и варира због генерално *piano* динамике на овом месту, представљајући одличан пример случајних варијација.

Следи D одсек (од такта број 38 до такта број 72), у коме је уочљива покретљивост музичког тока у обе деонице и агогичка промена у деоници клавира (такт број 45), (Пример бр. 6) која је припрема за повратак на материјал из В одсека. Ова агогичка промена може бити заступљена у већој или мањој мери и увек је другачија, непоновљива, чак и код истих извођача. Реч је о примеру случајних варијација.

Наставак D одсека (од такта број 46 до такта број 53) реприза је материјала са почетка В одсека, доносећи варирану појаву теме (такт број 58) у деоници виоле. Крај првог комада назначен је динамичким и агогичким нијансирањем, што доприноси непоновљивости интерпретације (Пример бр. 7, 8).

Значи, у првом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана, сва минимална одступања од назначеног темпа, динамике, агогике, почев од цезура до фортепиано (*fortepiano*), благих убрзања или испеваних фраза – сва оваква одступања дају одређену дозу непоновљивости музичком извођењу. Немогућност апсолутне контроле извођења

доприноси појави случајних варијација. Анализа моторике у музичком извођењу следи у наредном одељку.

Принципи покрета

Принципи покрета делују у интерактивном садејству са другим компонентама експресије, нарочито са емоционалном експресијом. Узимајући у обзир да је карактер теме првог комада меланхоличан, може се извести закључак која су изражајна средства томе допринела и каква је врста покрета која одликује излагање теме. *Piano* динамика, *legato* потез и изразита кантабилност мелодије наглашавају суптилност и избалансираност покрета. Пре свега, вибрато се преноси са тона на тон, у комбинацији са деликатним покретом десне руке виолисте, који доприноси неприметној промени жице на којој се свира. Динамичка се сенчења (у тактовим број 2 и 6) постижу интензивнијим вибратором и ширином потеза десне руке. *Portato* потез (такт број 7) постиже се идентично као *legato*, али са минималним прекидима вибрата и покрета десне руке између нотних вредности (Пример бр. 2).

Почетак В одсека доноси динамичније кретање, прво у деоници клавира (тактови број 9 и 10), потом у деоници виоле (тактови број 11 и 12). Тежиште тог кретања су шеснаестинске нотне вредности. Осим тога, на четири фразе додати су украси, који додатно подвлаче кретање мелодијске линије. На два су места (последња доба такта број 9 и последња доба такта број 11) у питању групета, док су на два места (последња доба такта број 10 и последња доба такта број 12) у питању предударни (Пример бр. 3). Наизменична појава украса у обе деонице упућује на закључак да се ради о имитацији која треба да је синхронизована код оба извођача.

Наставак В одсека (тактови број 13, 14, 15 и 16) (Пример бр. 3) доноси динамичке промене. У деоници виоле примењује се неприметна промена гудала, како се не би нарушила линија легата (*legato*). Шеснаестинске нотне вредности су подвучене употребом целог гудала на тај начин што се брзина извлачења гудала мења. Највише простора на гудалу оставља се за средиште фразе, тако да се и ширина покрета десне руке виолисте мења у зависности од динамичке промене. Тиме се успоставља интерактивно деловање принципа покрета са променом емоција (коју доносе динамичке промене).

У тактовима број 17 и 18 понавља се двотакт са почетка В одсека, овога пута у деоници виоле, да би контраст уследио у тактовима број 19, 20 и 21, и на првој доби такта број 22 (Пример бр. 3, 4). *Subito forte* динамика захтева неограничену слободу покрета. Темпо одређују шеснаестинске нотне вредности, значи ширина потеза треба да је максимална, како би шеснаестине биле развојне. Ова целина В одсека завршава се са три *forte* акорда, енергично.²⁶

²⁶ *Energico* потез је могуће одсвирати почетним припремним покретом из ваздуха или са жице, са акцентом или без њега.

Контрастирајућа целина у наставку В одсека (тактови број 22–29), започињући у *piano* динамици, доноси покрет у деоници клавира, док је деоница виоле сведена на четвртине у легату (*legato*). Узлазна скала у деоници клавира (такт број 24), у *spiccato* потезу, наговештава имитацију у деоници виоле (такт број 25) (Пример бр. 4). *Spiccato* потез се појављује само у овом мотиву током целог првог комада, у динамичкој градацији, доприносећи развијању мелодијске линије. Тактови број 26, 27, 28 и 29 наизменично доносе варирање покрета услед наглих динамичких промена (Пример бр. 4). Овако нагле промене захтевају изузетну прилагодљивост оба извођача.

Варирано излагање главе теме карактерише С одсек, међутим, за разлику од А одсека, где је у деоници клавира пратња, у С одсеку је истовремено са излагањем теме у деоници виоле, деоници клавира поверен покрет. Док је тема у легату (*legato*), умерених покрета и широко исвирана, са много вибрата, дотле су у деоници клавира уочљиви акценти (задња осмина у такту број 35) и предудари (задња доба у такту број 36). Енергичност у деоници клавира је у супротности са кантабилношћу мелодијске линије, која подразумева избалансиране покрете. Једини је одређени покрет у деоници виоле, у С одсеку, *fortepiano* на последњој доби такта број 36, који подразумева енергичан почетак тона са жице или из ваздуха, са наглим попуштањем притиска десне руке и повратком у *piano* динамику (Пример бр. 5).

Због сложености D одсек можемо поделити на три мање целине. Почетак D одсека (тактови број 38–45) доноси разраду главе теме, проткану шеснаестинским покретом. Свакако да је изражајност главе теме истакнута у први план, иако то динамички није назначено. Међутим, шеснаестине доносе неопходну покретљивост на почетку D одсека (Пример бр. 6).

Наставак D одсека (тактови број 46–58) представља репризу почетка В одсека, измењену од такта број 54. Динамичка промена у тактовима број 56 и 57, као и *forte* динамика на почетку такта број 58, означавају слободне, енергичне покрете, карактеристичне за динамички врхунац D одсека (Пример бр. 7).

Завршетак D одсека (тактови број 58–72) доноси контрастну, *piano* динамику и повратак на суптилне, избалансиране покрете приликом репризирања почетне теме. Последњих 8 тактова доводе до смирења мелодијске линије. Умерени покрети виолисте, са много вибрата, дочаравају специфичан тонски израз, што доприноси постепеном завршетку комада број 1 (Пример бр. 8).

Пример бр. 8: Тактови 58-72

Дакле, принципи покрета у првом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана одликују се претежно умереношћу. Добра избалансираност покрета односи се на *legato* потез у деоници виоле. Преласци са жице на жицу су требало би да буду што мање уочљиви, иако десна рука виолисте константно мења висину, у зависности од жице на којој се свира. Лева рука такође прилагођава своје кретање, како би прсти заузели најоптималније место на жици, истовремено дајући интензитет тона вибратом. Координација ових покрета је максимално усклађена. Када су у питању *forte* акорди, оба извођача свирају јаче, масивније. У случајевима наглих тонских градација покрети су енергични. Напомињем да је свака промена емоција у садејству са принципима покрета.

Стилистичке неочекиваности

Стилистичка неочекиваност у првом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана уочљива је у тактовима бр. 19–22 појавом динамике *subito forte* у деликатној кантабилности почетка првог комада (Пример бр. 4). У истом примеру приметна је појава динамике *subito piano* на другој доби такта бр. 22. Овакве крајности представљају стилистичке неочекиваности које је композитор предвидео.

У следећем примеру (Пример бр. 5) уочљива је појава фортепиана (*fortepiano*) после два акцентована акорда у *forte* динамици, у клавирској деоници. Овако нагла

промена у начину интерпретације је предвидљива уколико извођачи добро познају партитуру, али њен интензитет може за извођача и слушаоца донети одступање од замишљене интерпретације, што ствара тренутно изненађење које одликује стилистичке неочекиваности.

У следећем примеру (Пример бр. 7), у тактовима бр. 56 и 57 уочљив је изражени *crescendo*, који кулминира *forte* динамиком на првој доби такта бр. 58. Међутим, стилистичка неочекиваност видљива је на средини такта бр. 58 (Пример бр. 8), појавом теме у деоници виоле, у динамици *subito piano*. Ова изненадна промена донекле је ублажена диминуендом (*diminuendo*) у деоници клавира. На оваквим местима могуће су интерпретативне неусаглашености, које већ у следећем такту нестају.

На основу наведеног текста закључујем да су стилистичке неочекиваности у првом комаду Шумана из циклуса *Мерхенбилдер* лако уочљиве због нагле промене динамике и карактера нотног текста. У целини гледано, овај комад карактерише испреплетеност две деонице у имитацији, те само на појединим местима долази до наглих промена.

4.1.2. Комад број 2: *Lebhaft*

Генеративна правила

У другом комаду Шуман је много конкретнији и одређенији. Већ у самом наслову стоји ознака за начин извођења *Lebhaft* (живахно). Комад је написан у облику ронда са једном темом и епизодама (Табела бр. 4). По димензијама је много дужи и обимнији у односу на претходни јер садржи укупно 207 тактова.

Главна тема овог комада се јавља три пута и увек је истих димензија (Табела бр. 4). Тема почиње енергично, великим набојем оба инструмента која свирају скоро све време у пунктираним нотама и то у комбинацијама: осмина са тачком и две тридесетдвојке у паралелним терцама у виоли, или осмина са тачком и шеснаестина након које следи триола. Шуман је употребио такт 2/4, а главни акценат је вештачки померио на 2. четвртину, или на пунктирану ноту. Тема је написана у облику троделне песме a-b-a¹ и хомофоно је третирана (Табела бр. 4).

Између наступа теме појављују се две епизоде при чему је друга епизода за нијансу дужа од прве. Иначе, у односу на тему обе су епизоде доста краће. У њима Шуман комбинује хомофону и полифону технику, постоје елементи имитације између клавира и виоле, а по облику су дводелне песме, при чему се понавља други одсек a-b-b. Прву епизоду почиње клавир четворотактом и онда се надовезује виола, док у другој епизоди одмах наизменично свирају клавир и виола (Табела бр. 4).

Између тема и епизода налазе се кратки четворотактни прелази на доминанти Еф-дура, који повезују одсеке у композицији (Табела бр. 4). Поред доминантне функције прелаза, главна њихова карактеристика је та да је једино на тим местима композитор означио промену темпа који је мало спорији, да би се у наступу теме или епизоде поново

вратио на почетни темпо. Прелаза нема између наступа друге епизоде и последњег наступа теме. На крају става налази се кода у коју је уткан прелаз и материјал из теме и обе епизоде, чиме се став заокружује. Тонални план је такође веома занимљив, наступи тема су увек у Еф-дуру, прва епизода је у паралелном де-молу, а друга у субдоминантном Бе-дуру (Табела бр. 4).

Табела бр. 4: Шематски приказ другог комада *Lebhaft*

Одсек	А	прелаз	Прва епизода	прелаз	А	прелаз	Друга епизода	А	Кода
Број тактова	1-46.	47-50.	51-66.	67-70.	71-114.	115-118.	119-144.	145-188.	189-207.
Музички облик	aba ¹	двотакти	abb	двотакти	aba ¹	двотакти	abb	aba ¹	низ двотаката
Тоналитет	Еф-дур	де-мол	де-мол	де-мол	Еф-дур	Еф-дур	Бе-дур	Еф-дур	Еф-дур

Емоционална експресија

Тема друге Бајковите слике Шумана је енергична, написана у облику троделне песме (a b a¹), у трајању од такта број 1 до такта број 46. Током другог комада, тема се појављује три пута, са три прелаза и две епизоде између. Њене главне карактеристике су: пунктирани ритам, сфорцата и *forte* динамика. Од самог почетка теме расположење је под пуним тонским ангажманом оба извођача, одређеног пунктираним ритмом, *marcato* потезом и *forte* динамиком, која се протеже кроз а и б део троделне песме. Део а¹ доноси динамичку прогресију, од пиана (*piano*) до фортисима (*fortissimo*), и доприноси стварању тонске градијације која потврђује почетну идеју теме, а то је енергичност и ритмичка пулсација. Због димензија теме која се понавља у другом комаду преовлађује почетно расположење, одређено двочетвртинским ритмом, као и потезима *marcato* и *energico* (Пример бр. 9).

Lebhaft.

Пример бр. 9: Тактови 1-14

Први прелаз (тактови 47–50) обележен је триолским ритмом, са почетним сфорцатом, затим постепеним диминуендом (*diminuendo*) и променом темпа. Овај прелаз наговештава промену расположења која следи. Триолски ритам у деоници виоле, *legato*, сугерише одступање од дотадашњег маршевског ритма и уноси неопходну промену у карактеру другог комада (Пример бр. 10).

Пример бр. 10: Тактови 47-50

Следи прва епизода (тактови број 51–66), у којој клавирски *legato*, у *piano* динамици, доноси суптилније расположење. Виолска деоница је прозрочна, у пианисиму (*pianissimo*), пунктираног ритма, али овога пута у легату (*legato*). Искорак из пианисима (*pianissimo*) представљају фортепиано (*fortepiano*) у тактовима број 58 и 66. Темпо је непромењен у односу на тему, пунктирани ритам је остао у деоници виоле, а динамичка промена, као и промена потеза у *legato*, потпуно мењају карактер комада (Пример бр. 11).

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 52-56) shows the piano accompaniment in the lower staves and the violin part in the upper staves. The piano part is marked *pp* and features a flowing melody. The violin part is marked *Im Tempo* and features a punctuated rhythm. The second system (measures 57-61) shows the piano accompaniment in the lower staves and the violin part in the upper staves. The piano part is marked *sp* and features a flowing melody. The violin part is marked *Im Tempo* and features a punctuated rhythm. The third system (measures 62-66) shows the piano accompaniment in the lower staves and the violin part in the upper staves. The piano part is marked *sp* and features a flowing melody. The violin part is marked *Im Tempo* and features a punctuated rhythm. The score includes first and second endings for measures 62-66.

Пример бр. 11: Тактови 51-66

Следи други прелаз (тактови број 67–70). Клавирски *legato*, од *fortissimo* динамике, у наглом диминуенду (*diminuendo*), до пиана (*piano*), доводи до поновне појаве теме, у непромењеном темпу. Деоница виоле је написана у двозвуку, који из почетног сфорцата нестаје кроз четири такта до пиана (*piano*) (Пример бр. 12).



Пример бр. 12: Тактови 67-70

Поновна појава теме траје од такта број 71 до такта број 114. После поновне појаве теме следи прелаз (тактови број 115–118), у триолама, у диминуенду (*diminuendo*), са постепеним успоравањем темпа. Наведена изражајна средства могу да наговесте извесну промену расположења, што се и догађа у наставку комада (Пример бр. 13).



Пример бр. 13: Тактови 115-118

Почев од такта број 119 до такта број 144 следи друга епизода. Њена главна карактеристика је појава *detache* потеза у *forte* динамици, наизменично у обе деонице. Ритмичка фактура се такође мења, у овој епизоди доминира шеснаестински покрет у обе деонице. Наизменичном појавом шеснаестина добија се непрекинути покрет, који сугерише промену емоција. *Detache* потез представља основу за све остале потезе на гудачким инструментима, тако да је његова функција у наведеној епизоди одлична припрема за поновну појаву теме (Пример бр. 14).

119 *Im Tempo*

125

132

139

Пример бр. 14: Тактови 119-144

После треће појаве теме (тактови број 145–188), у облику троделне песме (a b a¹), јавља се кода (тактови број 189–207) (Пример бр. 15).

The image shows three systems of musical notation for a piece by Robert Schumann. The first system (measures 189-192) features a violin line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords. Dynamics include *sf* and *dim.*, with the instruction *zurückhaltend*. The second system (measures 193-198) is marked *Im Tempo* and shows a more active violin line with a piano accompaniment of chords. Dynamics include *sf* and *pp*. The third system (measures 199-207) shows a violin line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment of chords. Dynamics include *pp*. The key signature has one flat (B-flat).

Пример бр. 15: Тактови 189-207

Триолски ритам у коди упућује на коришћење материјала из првог и трећег прелаза, у диминуенду (*diminuendo*), са постепеним успоравањем темпа. Последњих 15 тактова другог комада из Шумановог циклуса *Мерхенбилдер* у почетном су темпу, у *piano* и *pianissimo* динамици, која доноси постепено смирење емоција. Једноставност последње појаве главе теме (тактови број 199, са узмахом, и 200) враћа извођаче и слушаоце на имитацију почетка комада. Овога пута пунктирани ритам у почетном темпу нестаје у пианисиму (*pianissimo*), као ехо.

Из наведеног текста и нотних примера види се да је промена емоција у другом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана, у зависности од музичког облика рондо са једном темом и епизодама. Тема се појављује три пута у пунктираном ритму, у *forte* динамици, а такт 2/4 даје јој маршевски карактер. Прелази су у триолском ритму, што одржава покретљивост комада, али и уноси одређену промену карактера нотног текста. Прва епизода је у *piano* динамици, у *legato* потезу, деоница виоле је и даље у пунктираном ритму, али без почетне оштрине. Друга епизода је у *forte* динамици, у *detache* потезу, са доминирајућим шеснаестинама. Наизменична појава теме и епизода, уз употребу овако разноврсних изражајних средстава, доводи до изненадне промене емоција. Ниједна од ових промена није истоветна, већ долази до малих одступања приликом извођења, што је тема следећег одељка.

Случајне варијације

Случајне варијације у другом комаду Шумановог циклуса *Мерхенбилдер*, уочљиве су у акцентуацији теме, тачније пунктираног ритма, који је главна карактеристика теме. Осмина са тачком и шеснаестина су уочљива ритмичка фигура. Потез је *marcato*, *non legato*. Акценти су распоређени на шеснаестини, чиме се пулсација помера тако да је увек за шеснаестину испред тешких тактових доба. У оквиру једног излагања теме јачина наведених акцената је уравнотежена између оба извођача. Међутим, тешко је усагласити јачину акцената када је излагање теме испресецано прелазима и епизодама. Зато почетно излагање теме служи као модел за наредна излагања теме, а претпоставка је да су акценти увек исте јачине у датој динамици.

Следећи пример може да буде постепена промена темпа у два прелаза (тактови број 47–50 и 115–118) који се налазе између теме (Пример бр. 10, 13). Промена темпа је јасно назначена, међутим, постепено успоравање не може да буде два пута изведено на исти начин. У случају да дође до већег одступања у темпу, оријентир је темпо, епизода и теме. Може се рећи да је функција постепене промене темпа у прелазима непосредна припрема за епизоде и тему. Ове промене темпа такође представљају пример случајних варијација.

У првој епизоди (тактови број 51–66) (Пример бр. 11) динамика је *piano* и *pianissimo*. Деоница клавира доноси шеснаестински покрет, док је деоница виоле у пунктираном ритму, али овога пута *legato*. На три места у овој епизоди (тактови број 54, 57, 58 и 66) назначене су динамичке промене, које су деликатне, узимајући у обзир генералну динамику. Динамичка је промена у другом прелазу (тактови број 67–70) израженија, јер је у питању већа динамичка амплитуда, од фортисима (*fortissimo*) до пиана (*piano*) (Пример бр. 12). Сви ови примери представљају одраз непоновљивости сваког извођења и добар пример случајних варијација.

У другој епизоди (тактови број 119–144) (Пример бр. 14) динамика је *forte*, са уочљивим акцентима на тешким тактовим добама. Поступак имитације подразумева да је интензитет ових акцената једнак у обе деонице, али је неопходно ускладити јачину акцената. Свако мало одступање у јачини акцената представља пример случајних варијација.

После трећег излагања теме следи кода (тактови број 189–207) (Пример бр. 15). Динамика у коди креће се од фортеа (*forte*) до пианисима (*pianissimo*). Постепено успоравање темпа (до такта број 192) доприноси ублажавању карактера теме. У деоници виоле је идентичан триолски покрет који се налази у првом и трећем прелазу, тако да је у коди њихова имитација. Од такта број 193 следи повратак у почетни темпо и наставак триолског покрета у деоници клавира, све до такта број 198. Динамика је *piano*, а од такта број 199 (са узмахом) *pianissimo*. Значи, цела кода је у постепеном диминуенду (*diminuen-*

do). Када бисмо упоредили два извођења овог комада, уочили бисмо различито тумачење партитуре. Оваква непоновљивост сваког извођења потврђује чињеницу да су случајне варијације, у интеракцији са другим компонентама експресије, присутне и уочљиве у сваком извођењу.

Узимајући у обзир наведени текст, могу да закључим да су случајне варијације у другом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана присутне у акцентуацији теме, затим у прелазима (постепено успоравање темпа), у епизодама (динамичке и ритмичке промене) и у коди (*diminuendo*). Амплитуде случајних варијација су минималне, али приметне у јачини акцената, агогичким променама (успорења темпа у прелазима), динамичким и ритмичким променама. Компонента моторике биће предмет детаљне анализе у наредном одељку.

Принципи покрета

Принципи покрета у другој Бајковитој слици Роберта Шумана, опус 113, упућују на једноставност и јасноћу. У читавом комаду преовлађује почетни покрет теме, која се појављује три пута у облику троделне песме. Цео комад је у двочетвртинском такту, а тема у обе деонице је у пунктираном ритму, *energico, non legato*. Почетна динамика је *forte*, потез је *marcato*. У деоници виоле, уз употребу целог гудала, са притиском на жабици и врху гудала, користи се тежина и флексибилност прстију десне руке. Почетни контакт је са жице, са притиском на исту, који попушта наглим извлачењем гудала. Нарочиту енергичност теми дају акценти, који су у почетку (тактови број 1–5) на тешким тактовим добама и одређују правилну ритмичку пулсацију. У тактовима број 6, 7, 8, 10, 11, 12, помера се акцентуација у ритмичкој фигури осмина са тачком и шеснаестина, на слабији тактов део. Оваква промена акцената карактеристична је за тему која преовлађује у целом комаду (Пример бр. 9).

У два идентична прелаза (тактови број 47–50 и 115–118) (Пример бр. 10, 13) мења се ширина потеза у деоници виоле, која почиње сфорцатом и наставља се уз промену темпа. Сфорцато се добија атаком гудала на жицу и наглим попуштањем притиска гудала на жицу. Како наступа *diminuendo*, смањује се количина „потрошеног“ гудала. Узимајући у обзир и *ritenuto*, смањује се и брзина извлачења гудала. Сви ови покрети изведени су синхронизовано са артикулацијом прстију леве руке виолисте.

Деоница клавира доноси нови покрет у првој епизоди (тактови број 51–66) (Пример бр. 11). *Piano* динамика, *legato* потез и шеснаестински покрет доминирају. Деоница виоле је у пианисиму (*pianissimo*), *legato* и у пунктираном ритму, који се уклапа у шеснаестински покрет клавирске деонице. Звучна равнотежа је деликатна. Прозрачност виолске деонице захтева ваздушаст²⁷ покрет гудалом по жици, са минималном тежином десне руке, што се постиже свирањем на горњој половини гудала, тачније ближе врху гудала. Због пунктираног ритма покрет десне руке је активан али без акцентуације.

²⁷ Ваздушаст покрети гудала подразумевају лаке и брзе покрете без великог притиска гудала на жице.

Фортепиана (*fortepiano*) у тактовима број 58 и 66 захтевају проширење покрета на тај начин што се у тактовима који претходе фортепиану (*fortepiano*) „потроши“ више гудала, да би атак на жицу био подвучен и наглашен брзим повлачењем гудала по жици, на више простора него што је врх гудала. После прве епизоде следи прелаз (тактови број 67–70) (Пример бр. 12) у диминуенду (*diminuendo*), од фортисима (*fortissimo*) до пиана (*piano*), са покретом у клавирској деоници и издржаним двозвуком у деоници виоле. Сфорцато у деоници виоле захтева снажан атак гудалом на жице, са наглим извлачењем гудала и попуштањем притиска на жице.

После другог излагања теме (тактови број 71–114) и прелаза (тактови број 115–118) следи друга епизода (тактови број 119–144), коју карактерише *forte* динамика, *detache* потез и шеснаестински покрет у обе деонице (Пример бр. 14). На тешким тактовим добама записани су акценти, који с обзиром на генералну *forte* динамику, имају велику снагу. О усклађивању јачине акцената између извођача било је речи поводом набрајања примера случајних варијација, што говори у прилог интерактивном деловању компоненти експресије. За принципе покрета важно је нагласити да *detache* потез на гудачким инструментима представља основу за све остале потезе. Ширина потеза посебно је битна у *forte* динамици да не би долазило до прекорачења могућности инструмента и такозваног „гњечења“ тона.

После трећег излагања теме (тактови број 145–188) следи кода (тактови број 189–207) (Пример бр. 15). Покрет је у деоници виоле, у диминуенду (*diminuendo*) и са постепеним успоравањем темпа. У такту број 189 триоле започињу сфорцатом, за који је потребно издвојити више простора на гудалу, да би сфорцато био изведен слободним, активним покретом, који атакује гудалом по жици. Како се динамика мења, тако ширина покрета десне руке смањује своју амплитуду. Затим, како темпо опада, смањује се и брзина кретања гудала по жици. Од такта број 191 триолски покрет се прво синхроно појављује (кроз два такта) са деоницом виоле. Потом, када су триоле искључиво у клавирској деоници, започињу у темпу, сфорцатом (такт број 193). Кретање триолског покрета одвија се у легату (*legato*) и њиме се постиже суптилан прелаз из деонице виоле у деоницу клавира, непрекидно од такта број 189 до 198. Следи појава главе теме (такт број 199, са узмахом, и 200), *non legato*, у пианисиму (*pianissimo*) и пунктираном ритму. Тешко је постићи јасну ритмичку артикулацију у пианисиму (*pianissimo*). Покрет је сведен на малу количину гудала, тридесетдвојке се свирају готово у месту, енергично, али *pianissimo*. Последња три такта другог комада, у деоници виоле, могу се изводити такозваним *ricochet* потезом, мада композитор тај потез није написао, ради боље артикулације и ефектнијег завршетка комада.

Дакле, из наведеног закључујем да су принципи покрета у другом комаду циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана разноврсни због великог спектра промена емоција. Тема се појављује три пута у *marcato* потезу, покрети извођача су енергични услед употребе пунктираног ритма и *forte* динамике. Нарочиту енергичност теми дају акценти. У прелазима се мења ширина покрета десне руке виолисте, услед успоравања темпа. Прва

епизода доноси *legato* потез у обе деонице и *piano* динамику, тако да су покрети извођача сада умерени и добро избалансирани. У другој епизоди потез се мења, сада је у питању *detache* у *forte* динамици. Значи, покрети су шири и слободнији, што је условљено променом начина свирања и променом карактера нотног текста. Из једне компоненте експресије произилази друга и узајамно делују на принципу интеракције.

Стилистичке неочекиваности

Стилистичке неочекиваности у другом Шумановом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* можемо приметити у акцентуацији теме у деоници виоле (Пример бр. 9). Пунктирани ритам (осмина са тачком и шеснаестина), са акцентима на лакој тактовој доби, неуобичајен је за извођаче, што изазива тренутно изненађење које је карактеристично за стилистичке неочекиваности.

После излагања теме и прелаза следи прва епизода у деликатној динамици, *pianissimo*, у потпуном контрастом са маршевским карактером теме (Пример бр. 11). Стилистичка неочекиваност била би израженије динамичко одступање у тактовима бр. 54, 57, 58 и на крају епизоде. Тиме се доприноси експресивнијем тумачењу комада.

Променом потеза у другој епизоди мења се начин интерпретације (Пример бр. 14). Акцентуација је на тежој тактовој доби, што доноси јаснију пулсацију. Јачина акцената је променљива у различитим извођењима, а поједини извођачи у репетицији користе *piano* динамику. Ширина потеза такође може да варира. Ове потенцијалне различитости остављају довољно простора извођачима за стилистичка одступања, односно неочекиваности у извођењу.

Анализом наведеног текста долазимо до закључка да су стилистичке неочекиваности у Шумановом другом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* везане за променљиву акцентуацију, пунктирани ритам и разноврсност потеза у контрастирајућој динамици. Свако одступање у интерпретативном смислу мора да има оправдање у праћењу музике идеје нотног текста и доприноси обогаћивању експресивности.

4.1.3. Комад број 3: Rasch

Генеративна правила

У трећој бајковитој слици овог циклуса Шуман даје најодређенији темпо за извођење – *Rasch* (брзо), при чему је задржао 2/4 из претходног комада. Од самог почетка комада виола креће фуриозно у покретима разложених акорда у шеснаестинским триолама,²⁸ док клавир даје хармонску подлогу, односно улогу пратње. Комад је написан

²⁸ У даљем тексту: мале триоле.

у облику сложене троделне песме А-В-А¹, врло јасних контура, јер је одсек В одељен двама тактним цртицама, а и тонални план је сасвим другачији (Табела бр. 5).

Такође, и сваки од великих одсека овог комада-песме у себи садржи троделну (а-б-а¹, одсек А) односно дводелну песму (с-д, одсек В). Унутрашњи одсеци јасно се уочавају и по фактури композиције (Табела бр. 5). У троделној песми одсека А, најпре, као што је већ речено, клавир у хармонским акордима прати разложене акорде у малим триолама у виоли (одсек а), а затим се тај покрет малих триола пребацује у деоницу клавира, док виола доноси распевану мелодију најпре једногласну, а затим двогласну и трогласну (одсек б). Овакав начин третирања инструмената композитор је пренео и на репризу (одсек А). Што се тиче тоналитета аутор се враћа у де-мол, који обједињује читав циклус ових минијатура, односно свите. У одсеку б прави краћи излет у субдоминантни ге-мол тоналитет, да би се на крају поново вратио у де-мол. Исти тонални план применио је и на самом крају овог комада (А¹) (Табела бр. 5).

У средишњем одсеку ове песме (В) композитор употребљава фактуру и начин третмана инструмената сличан из првог одсека (б) (Табела бр. 5). На овај начин он повезује све делове песме у једну складну целину, јер се материјал и мисли преливају из једног одсека у други, односно из прве песме у другу. Други део композиције, поред тога што је јасно одељен двама тактицама, разликује се и по тоналитетима. На самом почетку Шуман прави тонални скок у далеки Ха-дур (одсек с), да би до краја овог дела песме дошао и у његову доминанту Фис-дур (одсек д), врло удаљени тоналитети у односу на почетни де-мол, са којим немају ниједан заједнички акорд, због чега је аутор и направио тонални скок, што јесте карактеристика романтичарског поимања тоналног плана. Овај комад се завршава опсежном кодом која је базирана на мотивима са почетка песме.

Табела бр. 5: *Шематски приказ трећег комада Rasch*

Одсек	А	В	прелаз	А ¹	Кода
Број тактова	1-36.	37-61.	62-65.	66-91.	91-107.
Музички облик	аба ¹	сд	-	аба ¹	-
Тонални план	д-г-д	Н-Фис	д	д-г-д	д

Емоционална експресија

Емоционална експресија из трећег комада циклуса *Мерхенбилдер*, оп. 113, Роберта Шумана, заснована је на облику сложене троделне песме (АВА¹) у коме је комад написан. Почетни А део је састављен у форми аба¹. Емоција која преовлађује је напетост, узбурканост, јер је А део написан у фуриозном темпу малих триола. Темпо је одређен границом јасне артикулације триола, а промена динамике доприноси узбудљивости и напетости садржаја трећег комада. Од такта број 1–14 (а део) фуриозне триоле су у

деоници виоле, а незнатна динамичка „таласања“ су у тактовима број 2, 4, 6, 7, 9 и 11. У наведеним тактовима расте ниво виртуозитета, јер је динамичке промене тешко постићи у овако брзом темпу. Тактови број 1, 3, 5, 8, 10, 12 и 13 су у пиану (*piano*), без динамичких промена. Деоница клавира у тактовима број 1–4 својом акордском пратњом и употребом педала подржава динамичке промене у деоници виоле. Од такта 5–13 доминантна је мелодијска линија у деоници клавира, у фортисиму (*fortissimo*), са акцентима, *marcato*, која доприноси стварању напетости и енергичности (Пример бр. 16).

Rasch.
Mit springendem Bogen.

Mit Ped.

5

cresc.

9

13

Пример бр. 16: Тактови 1-13

Од такта број 14–27 следи нова целина (b део), у којој деоница виоле преузима доминирајућу мелодијску линију, а деоница клавира фуриозне мале триоле. Наизменичном променом улога постиже се непрекинута емоција напетости и енергичности. Динамичке промене у деоници клавира (тактови број 18, 19, 20, 21) подржане су издржаним двозвучима и акордима у деоници виоле (Пример бр. 17).

The image displays a musical score for measures 14 through 27. It is divided into four systems, each with a violin staff on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano part features a consistent triplet pattern. The violin part provides harmonic support with sustained chords and dyads. Dynamics such as *ff*, *p*, and *sf* are used to create contrast. The key signature is one flat (B-flat).

Пример бр. 17: Тактови 14-27

Следи нова целина (a¹ део) од такта број 28–36, где се поново улоге двеју деоница замењују. Доминира деоница клавира својом мелодијском линијом у фортисиму (*fortissimo*), снажних акцената, *marcato*. Фуриозне мале триоле поново се јављају у деоници виоле, овога пута у моменталним (*subito*) динамичким променама. Тиме се потврђује почетна емоција која сугерише узбуркани и напети ток трећег комада (Пример бр. 18).

The image shows a musical score for measures 28-36. It consists of three systems of staves. The top system shows measures 28-32, with a violin staff and a piano staff. The middle system shows measures 29-32, with a piano staff. The bottom system shows measures 33-36, with a violin staff and a piano staff. The piano part features dynamic markings p, f, p, f, p, f. Measure 33 is marked with a 'rit.' (ritardando).

Пример бр. 18: Тактови 28-36

Средишњи одсек (B) доноси промену расположења. У *piano* динамици назначени су акценти у тактовима број 37–41 и 48–57. На гудачким инструментима акцентуација у пиану (*piano*) више се постиже вибратором него јаким атаком гудала на жицу и јаким повлачењем жице, ако је у питању пицикато. Задатак акцената у пиану (*piano*) је да подвуку одређене тонове. Клавирска деоница је ритмички богатија. Шеснаестински покрет у клавирској деоници је на појединим местима *staccato*, затим *portato*, док је на другим местима *legato*. На тај начин се постиже разноврсност промене карактера и расположења (Пример бр. 19).

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 37-41) includes a treble clef staff with a *pizz.* marking and a piano accompaniment starting with *mit Ped.*. The second system (measures 42-46) features a *arco* marking for the treble staff and a *pizz.* marking for the piano accompaniment, with a *sp* dynamic. The third system (measures 47-52) is marked *arco* for the treble staff. The fourth system (measures 53-57) continues the piano accompaniment. The fifth system (measures 58-61) shows the final chords, with a *pp* dynamic marking in the piano accompaniment.

Пример бр. 19: Тактови 37-61

Последња четири такта В одсека доводе до пианисима (*pianissimo*) и краткотрајног прелаза (тактови број 62–65), наговештавајући А¹ одсек, у коме се скоро идентично репризира материјал из почетног А одсека. Овај прелазни део садржи неколико промена емоција, од нестајања у пианисиму (*pianissimo*) (тактови број 58–61) (Пример бр. 19), преко појаве малих триола (тактови број 62–65) (Пример бр. 20) у наглном динамичком скоку до фортеа (*forte*) и до повратка на узбуркани карактер са почетка комада.



Пример бр. 20: Тактови 62-65

После А¹ одсека следи кода (тактови број 91–107), у пиану (*piano*), наставком фуриозних малих триола у деоници виоле. У деоници клавира појављује се материјал из В одсека, чиме се повезује атмосфера целог комада. Уочљива је непромењена динамика, све до такта број 100 са узмахом, као и одсуство акцената у клавирској деоници. Тиме се значајно ублажава драматичан ток трећег комада и долази до смирења напетости. У такту број 100 са узмахом појављује се мелодијска линија у деоници виоле у фортисиму (*fortissimo*), што контрастира дотадашњем расположењу које преовлађује у коди. Акордски завршетак комада доприноси тонској убедљивости и потврђује емоционалну поруку са почетка, а то је напетост, енергичност и узбудљивост (Пример бр. 21).

Пример бр. 21: Тактови 91-107

Дакле, преовлађујуће емоције у трећем комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана су: узбурканост, напетост и енергичност. Ритмичка подлога трећег комада су мале триоле у брзом темпу, што доноси непрекидну емоцију узбурканости. Напетост је постигнута преузимањем ове ритмичке фигуре из деонице виоле у деоницу клавира и обрнуто. Енергичност је додатно подвучена динамичким изражајним средствима. Интензитет ових емоција подложен малим одступањима, која ћу детаљније анализирати у наставку текста.

Случајне варијације

Случајне варијације у трећој бајковитој слици Роберта Шумана, опус 113, из циклуса *Мерхенбилдер* лако су уочљиве већ у А одсеку. Ради се о смени динамике у тактовима број 1–13 (Пример бр. 16). Тактови број 1, 3, 5, 8, 10, 12 и 13 су у деоници виоле у пиану (*piano*), служе као динамичка основа за остале тактове, у којима се одиграва динамичка промена. Свака од ових промена полази из *piano* динамике и враћа се у њу. Значи, динамичке промене су изразите у тактовима број 2, 4, 6, 7, 9 и 11, полазећи и враћајући се у основну *piano* динамику. Интензитет *piano* динамике требало би да је

уједначен. Међутим, немогуће је задржати потпуно исти ниво јачине пиана (*piano*) јер су динамичке промене у тактовима 2, 4, 6, 7, 9 и 11 нагле. Сваки *crescendo* и *diminuendo* требало би да буде једнак, што у извођачкој пракси није случај, због малих одступања која су последица несавршености људског моторног апарата. Ове мале несавршености пример су случајних варијација.

Следећи је одсек (В) контрастног карактера у односу на остале одсеке и представља прелаз између њих. Употреба акцената у пиану (*piano*) на гудачким инструментима односи се пре свега на покрет прстију леве руке, вибрато, чији интензитет и амплитуда варирају, тако да самим тим вибрато представља пример случајних варијација. У сваком случају, акценти у пиану (*piano*) подвлаче изражајност појединих тонова, не нарушавајући при томе генералну динамику (Пример бр. 19). Одсек А¹ је скоро дословна реприза А одсека, враћајући се на фуриозне мале триоле, које се задржавају и у коди, чинећи трећи комад изузетно покретљивим.

Значи, случајне варијације у овом комаду су најочљивије приликом динамичких промена и акцентуације, што подлеже малим одступањима приликом сваког извођења. О наредној компоненти експресије детаљније ћу говорити у даљем тексту.

Принципи покрета

Принципи покрета у трећој слици Роберта Шумана, оп. 113, из циклуса *Мерхенбилдер*, засновани су на моторичности фуриозних малих триола које се јављају у обе деонице. На самом почетку, у деоници виоле није назначен потез, тако да извођачи прилагођавају начин свирања својим тренутним могућностима. Један од потеза је *detache*, на малом делу гудала, чија дужина се шири приликом брзих динамичких промена. Овај потез, такозвани „кратки“ *detache*, доприноси доброј артикулацији триола. Међутим, *leggiero* потезом се добија неопходна лакоћа покрета. *Leggiero* потез у великој мери зависи од еластичности гудала и флексибилности десне руке виолисте. Потребно је наћи оптимално место на коме гудало, услед еластичности, „посакаује“. Овакви потези подразумевају максимално извођачко умеће и спадају у ред најзахтевнијих за извођача.

Истовремено, у клавирској деоници, почев од такта број 5, 6 и 7, појављују се снажни акорди. Њихова енергичност избија у први план јер су подвучени акцентуацијом у *fortissimo* динамици. У наставку а дела (тактови број 9, 10, 11, 12 и 13) покрети пијанисте су дозирани до *forte* динамике, значи нешто умеренији, без акцентуације (Пример бр. 16).

Почев од б дела, улога деоница се мења, тако да деоница виоле преузима водећу улогу а деоница клавира фуриозне мале триоле. Покрети гудала виолисте су широки, у *detache* потезу, који спада у основне потезе на гудачком инструменту. Проблематика свирања двозвука и акордског свирања заступљена је у тактовима број 18–27. За разлику од свирања двозвука које подразумева истовремено звучање тонова на две жице, акордско свирање на гудачком инструменту у овом случају није могуће остварити тако да цео акорд звучи константно. Због тога се покрет десне руке виолисте одвија постепено, мењајући

висину надлактице и подлактице услед преласка са жице на жицу. Акорди се „преламају“ користећи тежину десне руке на гудалу (Пример бр. 17).

У средишњем одсеку (В) третирано је наглашавање друге ноте у легату (*legato*), у деоници виоле. Заступљени су покрети који произилазе из акцентуације у *piano* динамици. О овој проблематици било је речи приликом разматрања компоненте случајних варијација. Компонента покрета везана је за количину гудала којом виолиста располаже. Генерално гледано, *piano* динамика не значи нужно смањивање ширине потребна је ширина потеза. Истовременим појачавањем интензитета вибрата у левој руци и наглном променом брзине извлачења гудала, односно убрзањем кретања гудала, постиже се оптимално наглашавање одређених нотних вредности. Промена брзине кретања гудала доприноси разноврсности принципа покрета у трећем комаду. Клавирска деоница обилује потезима *staccato*, *portato*, *legato*, као и акцентуацијом усклађеном са деоницом виоле. У целини, средишњи одсек (В) представља прелаз између одсека А и А¹ (Пример бр. 19).

Према томе, непрекидна моторичност трећег комада из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана постигнута је ритмичком фигуром малих триола у брзом темпу. У деоници виоле покрет десне руке је енергичан, на малом делу гудала због постизања добре артикулације. Ширина потеза варира у зависности од наглих динамичких градијација. Свирање двозвука и акорда одликује се деликатним покретима десне руке, која мења висину надлактице и подлактице, о чему је претходно било речи. У клавирској деоници коришћени су следећи потези: *staccato*, *portato*, *legato* и акцентуација у различитој динамици. Све наведене промене потеза у директној су вези са променом емоција, из чега могу да закључим да је деловање компоненти експресије интерактивно.

Стилистичке неочекиваности

Моторичност трећег комада из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана, која се огледа у неизменичној смени фуриозних малих триола у обе деонице (Пример бр. 16, 17), на први поглед нема стилистичких неочекиваности. Међутим, ширина потеза у деоници виоле може да варира. Поједини извођачи користе потез „кратки“ *detache*, на средини гудала, мале ширине. Потез може да буде *leggero*, са скачућим гудалом, али у том случају је тешко контролисати артикулацију. Оптимално решење представљало би померање тачке контакта гудала са жицом, мало испод средине гудала, јер се тиме добија јасна артикулација без великог напора. Све ове врсте потеза могу представљати стилистичке неочекиваности.

У средишњем одсеку разноврснија је деоница клавира у шеснаестинском покрету, који је на појединим местима *staccato*, затим *portato* и *legato*. Променљивост потеза у клавирској деоници такође доприноси експресивнијем тумачењу трећег комада из циклуса *Мерхенбилдер* (Пример бр. 19).

Из наведеног текста закључујем да врсте потеза, њихова разноврсност и варијабилност у великој мери одређују јасноћу артикулације. За поједине извођаче

карактеристична је стилистичка неочекиваност, у зависности од њихове извођачке концепције. Музика је ствар тренутка и оваква одступања од очекиваног извођења доносе неопходну дозу живости и експресије.

4.1.4. Комад број 4: Langsam, mit melancholischem Ausdruck

Генеративна правила

На месту где се очекује фуриозни финале читавог циклуса Шуман нас неочекивано враћа изузетно спором темпу у 3/8 такту, веома распеваним мелодијама и меланхоличном расположењу и атмосфери (*Langsam, mit melancholischem Ausdruck*). У формалној структури држи се облика песме коју је установио у претходном ставу, што се јасно запажа и самим увидом у партитуру јер су делови песме јасно одвојени двоструким тактицама, али и тоналним планом (Де-дур, Еф-дур, Де-дур) (Табела бр. 6). Занимљиво је истаћи да су одсеци приближно истог броја тактова, тридесетак, што се није дешавало у претходним ставовима. Због спорог темпа унутрашњи одсеци, тј. делови песме много су краћи од уобичајених, али их је и мало теже одредити, јер мелодије произилазе, односно надовезују се једна на другу, без уобичајених контраста. У факури овог става преовладава распевана деоница виоле којој су поверене све главне теме, уз хармонску и повремено мелодијску имитациону пратњу у клавиру.

Табела бр. 6: Шематски приказ четвртог комада Langsam, mit melancholischem Ausdruck

Одсек	А	В	А ¹
Број тактова	1-30.	31-62.	63-94.
Музички облик	aba ¹	cdc ¹	aba ¹
Тоналитет	D:	F:	D:

Емоционална експресија

Расположење је у четвртог комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана меланхолично. Комплетан А и А¹ део је у деликатној, *pianissimo* динамици, *legato*, са много вибрата. Специфичан доњи регистар виоле свакако доприноси смиреном, медитативном расположењу (Пример бр. 22).

Langsam, mit melancholischem Ausdruck.

Пример бр. 22: Тактови 1-30

Наредни, В одсек је покретљивији, што се нарочито осети приликом уочљивог триолског покрета у деоници клавира, почев од такта број 39 са предтактом до такта број 50. Иако је на овом месту деоница клавира пратећа, промена ритмичке структуре наглашава промену расположења. Исто тако, уочљива је интеракција емоционалне експресије са компонентом принципа покрета (Пример бр. 23).

38 *fp* *cresc.*

43 *dim.*

48 *pp*

54 *cresc.* *p* *pp*

61 *pp*

Пример бр. 23: Тактови 31-62

Значи, преовлађујућа емоција у четвртом комаду је меланхолија, произведена следећим изражајним средствима: спор темпо, употреба доњег регистра виоле и *legato* потез у обе деонице. Карактеристика четвртог комада је добра повезаност тонова у фрази, што наглашава певљивост мелодије. Променом ритма (употреба триола) у В одсеку постиже се емоционална експресија. Покретљивост у овом одсеку уноси неопходан контраст у односу на генерално расположење. Интензитет ових изражајних средстава спада у извођачку слободу, тако да долази до минималних одступања о којима ће бити речи у даљем тексту.

Случајне варијације

У четвртој слици Роберта Шумана, из циклуса *Мерхенбилдер*, преовладава излагање теме, у одсецима А и А¹. Проблем легата (*legato*) у *piano* динамици на гудачком инструменту везан је за пропорционалну расподељеност количине гудала на сваку поједину ноту у легату (*legato*). Да би квалитет тона био задовољавајући и фраза подједнако широко исвирана, користи се вибрато, док је „потрошња“ гудала рационализована. Свако излагање теме је другачије, негде је предтакт шире исвиран, а негде је више подвучен шеснаестински покрет. Ове различитости у извођењу теме су скоро неприметне, али су присутне без обзира на настојање извођача да имитира првобитно изложену тему.

Значи, из наведеног текста закључујем да је у четвртом комаду из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана агогика веома важан чинилац сваког музичког извођења. Поређењем више извођења долази се до прегледније представе о различитости субјективног доживљаја извођача. Међутим, када је реч о истом извођачу, такође су приметне мале осцилације или у темпу, или у ширини потеза, или у интензитету вибрата.

Принципи покрета

Принципи покрета у четвртом комаду Роберта Шумана, из циклуса *Мерхенбилдер*, везани су за емоционалну експресију комада. Целокупно расположење одсека А и А¹ је меланхолично и деликатно, тако да су и покрети руку извођача смирени и умерени. *Legato* је потез који доминира у обе деонице. Њиме се добија једна заокружена целина. Улога вибрата у легату (*legato*) је од великог значаја у постепеном „грађењу“ фраза. У *piano* динамици због тога је посебно важна рационална расподела гудала. За мале нотне вредности потребно је оставити више простора, како се тон не би „гушио“. За веће нотне вредности довољно је једва приметно кретање десне руке, али је зато покрет леве руке активан. Вибрато је од пресудне важности за постизање изражајности.

У В делу долази до звучне кулминације комада, почев од такта број 39 са предтактом до такта број 50 (Пример бр. 23). У овом сегменту В дела покрети су знатно шири и слободнији. У деоници виоле присутан је *legato*, који због динамичке градације извођачи решавају променом гудала, такозваним „дељеним“ потезом. Честа промена гудала приликом легата (*legato*) мора да буде усклађена са жељеним тонским квалитетом, ради

постизања оптималне динамичке градације. Покрети десне руке су слободни, ширина потеза је максимална због употребе целе дужине гудала. Покрет леве руке је интензивираан услед знатне промене израза. Клавирска деоница својим триолским покретом доприноси звучној и емоционалној кулминацији четвртог комада.

Из текстуалног дела могу да закључим да су принципи покрета у интерактивном садејству са компонентом емоционалне експресије. Када је расположење меланхолично, покрети извођача су умерени и деликатни. Напротив, када долази до промене емоција у смислу покретљивости, покрети су знатно слободнији и у служби постизања боље изражајности. Узајамно дејство ових компоненти експресије потврђује применљивост Јуслиновог концепта тумачења експресије музичког извођења.

Стилистичке неочекиваности

После фуриозног трећег комада, на месту где слушаоц очекује финале читавог циклуса *Мерхенбилдер*, Шуман се одједном враћа спором темпу и меланхоличном изразу (Пример бр. 22), што свакако представља стилистичку неочекиваност.

Одсек А (Пример бр. 22) је у *pianissimo* динамици, у *legato* потезу. Поједини извођачи користе динамичка одступања за постизање комплетније изражајности. Фразе у *legato* потезу дозвољавају извођачима постепено „грађење“ музичке идеје, што оправдава стилистичке неочекиваности које извођачи користе у креирању сопствене интерпретације.

У В одсеку (Пример бр. 23), од такта бр. 39 са предтактом до такта бр. 50 наступа звучна кулминација става. Триолски покрет у деоници клавира доприноси бољој агогици на овом месту, а што се тиче деонице виоле, извођачи употребљавају „дељени“ потез уместо оригиналном легата (*legato*) како би фраза боље „дисала“. Оваква стилистичка неочекиваност има своје оправдање у динамичкој промени, као и у клавирском триолском покрету, који такође доприноси карактерној разноврсности комада.

Из наведеног текста могу да закључим да је четврти комад из циклуса *Мерхенбилдер* Роберта Шумана сām по себи стилистичка неочекиваност, јер је по карактеру у супротности са конвенционалним очекивањима која прате финални завршетак дела. Минимална динамичка одступања извођача и „дељење“ оригиналног *legato* потеза у деоници виоле доприносе експресивном тумачењу комада.

У Шумановом делу за виолу и клавир *Мерхенбилдер* лако је уочљива повезаност структуре и уметничке надградње дела са акцентом на маштарском карактеру композиције. Сви параметри структуре (хармонија, темпо, динамика и агогика) доприносе променама емоционалне експресије. Разноврсност емоција огледа се у великом изражајном потенцијалу дела. Уметничка слобода, заједно са емоционалном експресијом и принципима покрета представља надградњу дела, која је у интеракцији са структуром. Из Шуманове музичке идеје проистиче најзначајнија компонента дела – експресија.

4.2. ЈОХАНЕС БРАМС: Соната за виолу и клавир, опус 120, бр. 1, у еф-молу

Прва соната у еф-молу има пажљиво планирану четвороставачну форму.

У табели бр. 7 дат је преглед сонате по ставовима, темпу, тоналитету, облику и броју тактова.

Табела бр. 7: Соната за виолу и клавир оп. 120, бр. 1 у еф-молу

Број става	Карактер; начин извођења	Врста такта	Тоналитет	Музички облик	Број тактова
1.	Allegro appas- sionato	$\frac{3}{4}$	f-mol	Сонатни облик	236
2.	Andante un poco Adagio	$\frac{2}{4}$	As-dur	A-B-A ¹	81
3.	Allegretto grazioso	$\frac{3}{4}$	As-dur	A-B-A ¹	136
4.	Vivace	Alla breve	F-dur	A-B-A ¹ -C-B ¹ -A ²	220

4.2.1. Први став: *Allegro appassionato*

Генеративна правила

Први став *Allegro appassionato* написан је у сонатном облику, о чему нам већ говори и сама ознака за начин извођења која у преводу означава страствени карактер извођења (Табела бр. 8).

Табела бр. 8: Шематски приказ главних делова првог става *Allegro appassionato*

Одсек	Експозиција	Развојни део	Реприза	Кода
Број тактова	1-89.	90-137.	138-205.	206-236.

Став почиње кратким клавирским уводом од четири такта у утрострученим паралелним октавама доносећи главни мотив, који ће се и касније током композиције појављивати (Пример бр. 24).



Пример бр. 24: Клавирска деоница из увода

У 5. такту клавиру се придружује виола која доноси прву тему (Табела бр. 9), веома широку са великим интервалским скоковима, подсећајући на меланхолични валцер, при чему клавир доноси акордску пратњу у арпеђима (*arpeggio*). У даљем току клавир поново преузима главну тему, док је виола својом мелодијом обогаћује, улепшава и украшава. Брамс повремено користи хроматику и одговарајућу хармонију, нарочито снижени други ступањ Гес, као део наполитанске сфере. Било је сасвим уобичајено у композицијама у којима је виола солистички третирана, пре настанка ових соната, да деоница солистичког инструмента садржи углавном, ако не и увек, само мелодију. Брамс у овим сонатама није редуковао клавирски парт, нити га је прилагодио солистичкој деоници виоле, већ је створио партитуру у којој постоји хармоничан однос између солисте и корепетитора. Прелаз између две теме (мост) (Табела бр. 9) миран је у Де-дуру и карактерише га клавирски парт у којем се смењују лева и десна рука. Почетак друге теме окарактерисан је ритмички испрекиданом мелодијом и начином извођења *marcato*, контрастирајући првој теми. Она пролази брзо кроз многе тоналитете, док се коначно не устали у це-молу. Друга тема је великих димензија и састоји се из комплекса друге теме, два дела В¹ и В², које се при крају преплићу (Табела бр. 9). Први наступ друге теме (В¹) поверен је виоли, која доноси широку мелодију равномерног четвртинског ритма, док клавир има акордску пратњу. Већ следећи наступ другог дела теме (В²) доноси испрекидану мелодију у виоли, уз изузетно богату клавирску пратњу која доприноси драматизацији. Од ритмичких фигура у овом одсеку Брамс употребљава и неправилне ритмичке фигуре у солистичкој деоници виоле: квинтолу, секстолу и септолу.

Табела бр. 9: Експозиција

Делови експозиције	Увод	Прва тема	Мост	Друга тема		Завршна група
				В ¹	В ²	
Број тактова	1-4.	5-25.	25-37.	38-52.	53-76.	77-89.
Музички облик	четворотакт	низ од 2 реченице	низ двотакта	реченица	низ реченица	низ двотакта
Тоналитет	f:	f:		Des:	c:	c:

Развојни део (Табела бр. 10) почива на идејама које је Брамс спровео у експозицији. Опет почиње клавир соло и прикључује му се виола у чијој деоници композитор користи

мотив из 2. такта увода. Уводни одсек базиран је на материјалу друге теме (В¹). Централни одсек композитор такође гради на материјалу друге теме, при чему употребљава обе варијанте друге теме. У развојном делу преовладавају два тоналитета, од којих је први Е-дур изузетно удаљен у односу на еф-мол (јер се налази за малу секунду ниже од почетног тоналитета и немају ниједан заједнички акорд), а други тоналитет је паралелни Ас-дур. Динамика се креће у огромном дијапазону од пиана (*piano*) до фортеа (*forte*). Ознака *subito forte* која се често јавља у развојном делу евоцира на другу тему, јер се ова ознака налази и у деоници виоле и у деоници клавира. На крају развојног дела коначно се успоставља прва тема која лагано уводи у репризу. Реприза је (Табела бр. 11) скоро у потпуности иста као и експозиција, и по тематском материјалу, али и по дужини, осим прве теме која је у репризи мало скраћена.

Табела бр. 10: *Развојни део*

Одсек	Уводни одсек	Централни одсек	Завршни одсек
Број тактова	90-99.	100-129.	130-137.
Музички материјал	из друге теме В ¹	из друге теме В ¹ и В ²	из прве теме
Тоналитет	c:	E, gis,cis:	fis:

Почетак интродукције, пред репризу, у *forte* је динамици у цис-молу. Брамс се враћа првој теми и еф-молу, транспонује је, све док се поново не чује друга тема. Тонално овај одсек не иде даље од еф-мола, иако музика пролази кроз неколико дурских и молских тоналитета током целе композиције. Последњи наступ прве теме уводи нас у коду која је означена *Sostenuto ed espressivo*. Кода је у споријем темпу, канонска и базирана је на материјалу са почетка сонате (прва тема), а завршава тихо у истоименом Еф-дуру (Табела бр. 11).

Табела бр. 11: *Реприза*

Делови репризе	Прва тема	Мост	Друга тема		Завршна група	Кода
			В ¹	В ²		
Број тактова	138-145.	146-152.	153-167.	168-191.	192-205.	206-236.
Музички облик	Реченица	фрагментарне структуре	реченица	низ реченица	низ двотакта	низ четворотакта
Тоналите	f:	f:	F:	f:	f:	f, F:

Брамс у овом сонатном циклусу за први став бира правилан сонатни облик са свим деловима које једна романтичарска соната садржи. Толико се држи шематизованог принципа рада са сонатним обликом да скоро не одступа од правила. Након прве теме, која је у основном еф-молу, следи мост, а онда и комплекс друге теме, који је у експозицији најпре у Дес-дуру (парелела субдоминанте, В¹), а затим у це-молу (доминантни тоналитет, В²), док у репризи Брамс цео комплекс друге теме враћа у основни еф-мол чиме постиже одређено и тонално и хармонско смирење, али и извођачко. И унутар сваког појединачног одсека композитор користи углавном реченичне структуре. Промене које доносе мањи одсеци и њихова тонална структура утичу на постизање промена одређених емоција код извођача.

Емоционална експресија

Емоционална експресија у Брамсовој сонати за виолу и клавир, опус 120, број 1, у еф-молу, подудара се са генеративним правилима, односно, са почецима и завршецима фраза. Међутим, не доноси свака фраза различито расположење, него су промене емоција карактеристичне за веће целине. Прва целина обухвата сâм почетак првог става, до такта број 38 (дакле, до завршетка прве теме), а расположење је наглашено изражајним карактером виоле, добијајући „узбуркани“ ток већ на самом почетку. Доњи регистар виоле пружа велике могућности за продуковање густе тонске боје, засенчене са пуно вибрата. Оваква раскошна тонска целина у потпуности се подудара са ознаком *Allegro appassionato* и наговештава буран карактер првог става (Пример бр. 25).

Allegro appassionato

Klarinette in B

Allegro appassionato

Klavier

poco f

poco f

p

6

12

f

18

dim.

fp

pp

The image shows a page of a musical score for Clarinet in B and Piano. The title is '4.2. ЈОХАНЕС БРАМС: Соната за виолу и клавир, опус 120, бр. 1, у еф-молу'. The tempo is 'Allegro appassionato'. The score is in 3/4 time and consists of measures 1 through 24. The Clarinet part is in the upper system, and the Piano part is in the lower system. The piano part has a dynamic range from *poco f* to *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The key signature is E-flat major. The score is divided into systems, with measures 6, 12, and 18 marked. The piano part has a dynamic range from *poco f* to *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Пример бр. 25: Тактови 1-24

Почетак је друге теме (B¹) нежног, лирског расположења, испеван у широким мелодијама, припремајући динамичку градацију која заопчиње од такта број 53, са ознаком *Piano ma ben marcato*. У овој целини преовлађује поступак имитације и изражене динамичке експресије почетна четири такта као да се чују „из даљине“, али са апсолутно препознатљивим ритмичким мотивом. Истоветни мотив у наредна три такта препознатљив је у деоници виоле, а у деоници клавира је обогаћен разложеном акордском структуром (Пример бр. 26).

The image displays a musical score for Violin and Piano, Example 26. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a violin part starting at measure 41 and a piano part. The piano part features a prominent rhythmic motif of eighth notes. The second system continues the piece, showing the violin part playing a melodic line and the piano part providing harmonic support with chords and arpeggiated figures. Dynamics include *p*, *dolce*, and *pp*.

The image displays three systems of musical notation for a violin and piano. The first system, starting at measure 47, features a violin line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Dynamics include *dim.* and *pp*. The second system, starting at measure 53, is marked *p ma ben marc.* and shows a more rhythmic piano accompaniment with some violin entries. The third system, starting at measure 57, is marked *p* and *non legato*, featuring a complex piano accompaniment with many sixteenth notes and some violin entries. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Пример бр. 26: Тактови 38-59

Нагла промена расположења кулминира у такту број 60. Преовлађујућа је емоција – све до такта број 68 – узбурканост, страственост. Смирење овог еруптивног момента започиње кроз широке лукове у деоници виоле, прво кроз четвртинске нотне вредности, затим кроз осмински покрет (Пример бр. 27).

The musical score is presented in two systems. The first system shows measures 59 and 60. Measure 60 features a fermata and a dynamic marking of *f*. The second system shows measures 61 through 68. Measure 61 begins with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 5, 7) indicating specific techniques or phrasing. The piano part consists of chords and single notes, while the violin part features a melodic line with slurs and accents.

The image displays a musical score for measures 60-76 of Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 1 in E-flat major. The score is presented in four systems, each with a violin staff and a piano grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure numbers 65, 69, 72, and 76 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, dim.), articulation (accents), and fingerings (e.g., 6, 3, 2, 4). The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns, while the violin part has melodic lines with slurs and accents.

Пример бр. 27: Тактови 60-76

Одјечи наведене целине, у облику пасажа, могу се препознати у наредној краткој целини од такта број 77, до такта број 90 (завршна група), када наступа суптилно, нежно расположење, подвучено ознаком *espressivo*. Широки лукови, динамички распон између пианисима (*pianissimo*) и пиана (*piano*), прозачан тонски колорит у овој целини наговештава сонату за виолу и клавир опус 120, број 2 (Пример бр. 28).

The image displays a musical score for Violin and Piano, Op. 120, No. 2, covering measures 77 to 100. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 77-80) shows the violin part starting with a *p* dynamic and the piano accompaniment with a *p* dynamic. The second system (measures 81-90) features a *pp* dynamic in the violin part and *espress.* in the piano part. The third system (measures 91-100) includes a *dolce* marking in the violin part and *pp sempre* in the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пример бр. 28: Тактови 90-115

Међутим, деликатни моменат обележен нежним расположењем нагло је прекинут у такту број 116. Тиме је постигнут ефекат изненађења за слушаоце. После четири такта у *forte* динамици поново се јавља препознатљиви мотив из такта број 53, овога пута не „из даљине“, него у драматичном дијалогу виоле и клавира, у облику питања и одговора (Пример бр. 29).

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of three systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 116-117) shows the violin part with a dynamic marking of *f* and the piano part with *f marc.*. The second system (measures 118-120) features the violin part with triplets and a dynamic of *f marc.*, while the piano part has a dynamic of *f* and a marking of *ben marc.*. The third system (measures 121-128) shows the violin part with a dynamic of *sf* and the piano part with *sf* and *f sempre e ben marc.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 3, 4, 5, 3 5, 4 5).

Пример бр. 29: Тактови 116-128

Најзад, у такту број 129 следи наговештај репризе у трајању од пет тактова. Узбуркани карактер става овде је потврђен варирањем почетне теме. Затим следи кратка целина која је потпуно нова, у синкопираној деоници виоле, доносећи поступно смирење и враћање познатом материјалу са почетка става.

Крај је става – кода – са наглашеном емотивном експресијом и означава поруку првог става, овога пута у меланхоличном изразу. Постепена градација емоција расте од такта број 219 до такта 225, где је смирење изражено у деоници клавира, а замирућа тема виоле, толико прозачна да је једва чујна, даје завршну слику, реминисценцију теме првог става (Пример бр. 30).

The image displays two systems of musical notation for Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 1, in E-flat major. The first system covers measures 129 to 134. In measure 129, the violin part begins with a melodic line marked 'p cresc.' (piano crescendo), while the piano accompaniment starts with a 'p' (piano) dynamic. The second system covers measures 210 to 225. Measure 210 is marked 'f' (forte) and features a more complex texture with triplets and sixteenth notes in both hands. The score concludes with a final cadence in measure 225.

214 *Sostenuto ed espressivo*
fp

217 *p* *cresc.*

221 *f*

225 *f* *dim.* *p sotto voce*

230 *p sotto voce* *pp*

Пример бр. 30: Тактови 206-236

Из наведеног текста и нотних примера долазимо до закључка да је употреба доњег регистра виоле у директној вези са постизањем „немирног“ тока првог става. Насупрот бурном карактеру са почетка става, у другој теми главно изражајно средство у стварању нежног, лирског расположења су мелодије у *legato* потезу, испеване у *piano* динамици, са пуно вибрата, док употреба пасажне технике у *forte* динамици доприноси поновној промени расположења. Све ове промене воде ка наглашено емотивној поруци става, садржаној у коди. Такође, ове промене расположења подразумевају одређену извођачку слободу и креативну оригиналност, о чему ће бити речи у наредном одељку.

Случајне варијације

У Брамсовој сонати опус 120, број 1, у еф-молу случајне варијације базирају се на више упоришних тачака. Важно је истаћи да случајне варијације представљају мала одступања у извођењу, проузрокована несавршеношћу људског моторног апарата, чиме дају сваком извођењу дозу јединствености и непоновљивости. Прва четири такта клавирског увода подразумевају одређени *rubato*, који није назначен у самом нотном тексту. Апсолутно је немогуће да упоређивањем пронађемо два истоветна начина извођења овог кратког увода, одређеног искључиво темповним и динамичким ознакама (Пример бр. 24). *Rubato* на осминском покрету сугерише виолисти на који начин да исвира и почетну тему. Случајне варијације у извођењу догађају се на крају четвртог такта, када многи пијанисти праве малу цезуру, која није предвиђена нотним записом, већ се, напротив, подразумева да виолска тема наступи уливајући се у клавирски увод. Слушајући и поредећи случајне варијације на примерима различитих интерпретација, а на нивоу темпа, агогике, рубата, могуће је установити непоновљивост сваког извођења.

Следећи пример случајних варијација можемо уочити у такту број 18, где се осмински покрет испрва одвија у покретљивијем темпу, а потом исвиран у нешто одмеренијем темпу. На исвираности троосминског мотива у такту број 19 и 20 заснива се припремљени *ritenuto* који наступа тек у 24. такту. Заједничка цезура у обе деонице, у поменутом такту, наговештава следећи одсек, у коме доминира искључиво један одређени темпо без динамичких нијансирања и рубата (Пример бр. 25).

У такту број 38 започиње друга тема, која такође доноси и промену расположења ка изразитој лиричности, што подразумева одступања од записаног темпа, како би се нагласила динамичка тежишта која следе у такту број 43, 44 и 45, као и у такту 46, означеном знаком *dolce*, и такту број 49, који доноси имитацију у доњем регистру виоле (Пример бр. 26).

Следећи одсек започиње од такта број 53 (тема В¹), који захтева изузетну ритмичку прецизност и носи ознаку *piano, ma ben marcato*, наговештавајући огромну тонску градацију од почетне динамике до фортисима (*fortissimo*) који је назначен у пасажима и подразумева беспрекорну прецизност. Тонска градација наступа у такту број

68 и достиже своје смирење у такту 76 мотивским радом који за последицу има ефекат „уздаха“ (Пример бр. 26, 27).

Наредних тринаест тактова (завршна група) представљају потпуну супротност у односу на претходни одсек, доносећи тонске градације клавира и ритмичку прецизност виоле, изражену у шеснаестинском покрету. Овај дијалог завршава се смирењем, које ће донети поново исвирани осмински покрет заступљен у тематском материјалу (Пример бр. 31).

The image displays three systems of musical notation for Example 31, covering measures 77 through 89. Each system consists of a violin staff and a piano accompaniment staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features various dynamic markings: *f* (forte), *sf* (sforzando), *f*, *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). The violin part includes fingering numbers (5, 4, 5, 4) and a triplet. The score concludes with a double bar line at the end of measure 89.

Пример бр. 31: Тактови 77-89

Лирска експресија која следи обилује цезурама и одступањима од задатог темпа, што је додатно наглашено ознаком *espressivo*, припремајући нову тонску градацију у обе деонице (Пример бр. 28).

Наредна градација заступљена је у синкопираном ритму деонице виоле и дијалогу који понавља ритмички образац из такта 53, овога пута у *fortissimo* динамици. Градација достиже кулминацију у тактовима 129 и 130, најављујући репризу првог става, који се завршава кодом, почев од такта 206.

Сви наведени примери из првог става Брамсове сонате опус 120, број 1 заокружени су јасним цезурама и прегледношћу структуре која свој закључак налази у тонској сонорности и избалансираности коде. Њена ритмичка структура заснива се на смени триолског и осминског покрета, подцртавајући на тај начин постепени *ritenuto*. Последњих 6 тактова доносе реминисценцију теме (Пример бр. 30).

Дакле, почетна тема првог става Брамсове еф-мол сонате за виолу и клавир садржи извесну дозу слободе. Нагле тонске градације нису идентичне, јер је тешко проценити до којих граница се крећу динамичке промене. Агогичке промене такође подлежу малим одступањима од метрономског темпа. Сви ови елементи су повољни за појаву случајних варијација јер у себи носе одређену дозу променљивости, тако да је свако извођење ствар тренутка. О моторици у музичком извођењу биће речи у наредном одељку.

Принципи покрета

Принципи покрета у Брамсовој сонати за виолу и клавир, опус 120, број 1 повезани су са емоционалном експресијом на начин који је у директној спреси са изражајним средствима, као што су: динамика, густина тона, агогика и колористички ефекти. У читавом првом ставу нису назначени акценти, што значи да нема оштрих покрета, већ је реч о различитој густини и боји тона. Почетна тема је у динамици *poco forte*, положеним гудалом, где је неопходно подвући мање нотне вредности (четвртине и осмине), остављањем довољног простора за широко исвиравање, а веће нотне вредности неопходно је „обојити“ интензитетом тона, вибратором, али са мање гудала, распоређивањем покрета десне руке тако да мање нотне вредности дођу до изражаја. Зашто је баланс десне руке тако важан? Разлог лежи у *legato* потезу који подразумева добру повезаност тонова и синхронизованост са великим интервалским скоковима у левој руци (Пример бр. 25). У тактовима број 17 и 18, свака од шест осмина у такту захтева подједнаку распоређеност гудала, али пошто је тежина руке мања према врху гудала, потребно је за последње осмине оставити више простора како би динамика остала једнака, самим тим и уједначен квалитет тона (Пример бр. 25).

Слична проблематика (*legato* потез) препознатљива је у тактовима број 26, 28, 29, 30, 33, 34 и 35 (Пример бр. 32).

Пример бр. 32: Тактови 25-37

Основни проблем *legato* потеза је уједначеност покрета леве и десне руке. Лева рука, такође, мења угао кретања, у зависности од жице по којој се прсти крећу. Покрет леве руке мора да прати количину „утрошеног“ гудала, тако да су прсти постављени синхронизовано са кретањем десне руке, у појединим случајевима и делић секунде раније. Позиционо свирање решава овај проблем, јер омогућава оптимално груписање нотног текста у односу на позицију у којој се свира. Наравно, позиционо свирање је на гудачком инструменту аутоматизовано. Због ограничености простора на гудалу, прибегава се „дељењу“ *legato* потеза на одговарајућим местима у пасажу, тако да буде најмање уочљиво. Квалитет тона у директној је зависности од количине „утрошеног“ гудала. Када у *legato* потезу није довољно заступљена ширина покрета, тон почиње да се „гуши“.

Проблем *legato* потеза усложњава се у тактовима број 62, 64 и 66 (Пример бр. 27). У *forte* динамици написани су шеснаестински пасажии, у *legato* потезу. На овим местима мора се поштовати оригинални *legato*, јер нема времена да се потез неприметно „дели“. Покрет десне руке изводи се одређеном брзином, ни брже, ни спорије од артикулације прстију леве руке, због велике опасности да поједине шеснаестине остану недовољно „изговорене“. Уз оптималну артикулацију, потребно је одржати *forte* динамику. Оваква проблематика решава се рационалном „потрошњом“ гудала, понављањем одређеног покрета до аутоматизма. Услед несавршености људског моторног система, долази до мањих или већих одступања приликом сваког извођења. То су такозване случајне варијације, о којима је било речи.

Следећи важан начин свирања, *marcato*, препознатљив је у тактовима број 116, 118, 120, 121, 123, 124, 125 (Пример бр. 29). *Marcato* потез захтева енергичан покрет, из ваздуха или из места на коме је гудало положено. У овом случају слободан покрет из ваздуха служи као припрема за добијање квалитетног тона у *forte* динамици. Колико год да је покрет *legato* потеза промишљен и рационално „распоређен“, због ограничености дужине гудала, толико је *marcato* потез условљен великом брзином и начином превлачења гудала по жици. Незамисливо је да извођач прави енергичне покрете свирајући *dolce* у нежном расположењу. Веза између емоција и покрета је нераскидива. Граница између ове две компоненте експресије врло је деликатна, практично – делују интерактивно.

Следи реприза, са мало измењеним материјалом, додатком синкопираног ритма у тактовима број 146, 147, 148, 149 и 150 (Пример бр. 33).

The image shows a musical score for measures 146-150. It consists of two systems. The first system shows measures 146 and 147. The second system shows measures 148, 149, and 150. The score is in E-flat major and 4/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part has a prominent bass line with a 'dim.' marking and a 'p' dynamic. The violin part has a 'dim.' marking and a 'p' dynamic. The score includes fingerings (4, 5, 1) and a 'dim.' marking.

Пример бр. 33: Тактови 146-150

Динамика ових осмина је из крешенда (*crescendo*) у *diminuendo*, са наглим променама на свакој осмини. Уобичајено је да се динамика гради постепено, међутим, на овом месту, Брамс је написао неочекивано брзу смену динамичких средстава, не остављајући извођачу времена за тонско нијансирање. Ако се томе додају велики интервалски скокови између осмина и подвученост горњих тонова двозвучима, добија се изразито наглашена горња тонска линија, али без акцената. Једино брз покрет, подједнако имитиран са жабице и врха гудала, одговара наведеној деоници виоле. Почетак синкопа покренут је из ваздуха, али је у наставку потребно извести исти покрет „са жице“. Смена покрета из ваздуха и „са жице“ не сме да се осети приликом достизања квалитета тона.

На основу наведеног текста, закључујем да је почетна тема у првом ставу Брамсове еф-мол сонате за виолу и клавир директно повезана са добром избалансираношћу покрета десне руке виолисте. У *legato* потезу је неопходно добро распоредити површину гудала, на тај начин што се оставља довољно простора за мање нотне вредности (четвртине и осмине), а веће је нотне вредности (половине) потребно подвући интензивним покретом леве руке, вибратором, али на мањој површини гудала. На местима где је више нота везана легатом (*legato*) треба одржати динамички ниво на тај начин што се за последње ноте у легату (*legato*) оставља довољно простора на гудалу. Тежина десне руке на жабици гудала је већа, док је на врху гудала минимална, те је важно избалансирати количину притиска десне руке на гудало (односно жице).

Веза између принципа покрета и емоција је приметна, ове две компоненте експресије делују интерактивно. Приликом свирања у *forte* динамици, *marcato* потезом, који означава нагли покрет десне руке виолисте са жице или из ваздуха, подразумева се енергичан покрет десне руке и темпераментан емоционални набој. Обрнуто, у *piano* динамици, *dolce*, *legato*, уочљиви су умекшани, деликатни покрети. Ово је само један од примера интеракције две компоненте експресије – емоција и покрета.

Стилистичке неочекиваности

Једна од компоненти, које свакако доприносе експресији у музичком извођењу, јесу стилистичке неочекиваности. Оне настају у случајевима када извођач на неки начин скрене са одређеног стилског очекивања током дела извођења. За просечног слушаоца стилистичке неочекиваности су тешко уочљиве, док извођачи свесно креирају сопствену интерпретацију, следећи музичку идеју композиције.

Пример стилистичких неочекиваности у првом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир у еф-молу представљају две фразе у тактовима број 40–43 (Пример бр. 26), које су идентичне, али се друга фраза мелодијски развија. У мојој интерпретацији другу фразу започињем за нијансу тише од прве фразе како бих могла постићи изражајнији *crescendo* који следи и тиме допринети експресивности.

Следећи пример стилистичких неочекиваности можемо уочити у тактовима број 79, 82, 83 и 86 (Пример бр. 31). Ради се о шеснаестинским покретима у *legato* потезу. За

овај потез карактеристична је равномерна усклађеност шеснаестина. Међутим, у мојој интерпретацији присутно је свесно подвлачење прве шеснаестине у низу, ради боље звучности. Изражајно средство које у овом случају користим је вибрато.

Пример стилистичких неочекиваности такође је упчљив у тактовима број 102–105 (Пример бр. 28). У питању је имитација фразе у другој динамици. У својој интерпретацији на том месту свирам на другој жици, да бих добила тонску разноврсност, мада Брамс није назначио промену жице, већ само динамике.

После репризе, у коди је приметно смирење музичког тока. Оно је припремљено кроз два пасажа у деоници виоле, тактови број 211 и 213 (Пример бр. 30). Наведени пасажи су истоветне ритмичке структуре, у *legato* потезу. Први пасаж у мојој интерпретацији је незнатно бржи у односу на други, који на задњој доби такта садржи успорење и служи као припрема за *Sostenuto ed espressivo* који следи.

Из свега наведеног могу да закључим да су стилистичке неочекиваности у првом ставу еф-мол сонате у складу са праћењем тока музичке идеје. Оне обогаћују извођење без обзира на индивидуална одступања од стилских карактеристика нотног текста.

4.2.2. Други став: *Andante un poco Adagio*

Генеративна правила

Други став има облик троделне песме (Табела бр. 12). По свом карактеру може се сврстати у неку врсту ноктурна-арије за виолу и клавир, о чему нам већ на почетку говори ознака за карактер и начин извођења (*Andante un poco Adagio*), али и однос између солистичке виоле и пратећег клавира. Прва тема у одсеку А поверена је виоли (Пример бр. 34). Изузетно је распевана, мелодична, креће се углавном секвентно наниже, док клавир доноси само хармонску пратњу. Овај одсек се понавља два пута, при чему се први пут завршава на полукаденци, а други пут савршеном аутентичном каденцом у почетном Ас-дуру чинећи период (Пример бр. 35).



Пример бр. 34: Почетна тема виоле на почетку другог става

За одсек **В својствен** је бржи ритам и далеко разноврснија хармонска подлога (Пример бр. 36). У виоли се наставља развијање главне мелодијске мисли (линије), док је клавиру поверена хармонска пратња у шеснаестинским покретима. Хармонска пратња је слична као у претходном одсеку, с тим што се јавља у другим тоналитетима: Дес-дур, цис-мол и А-дур. Хармонски и тонално овај одсек је изузетно богат, јер поред побројаних тоналитета Брамс користи и Е-дур.

Пре наступа трећег одсека **А¹** налази се кратки прелаз (Табела бр. 12) који започиње деоницом клавира у неочекиваном Е-дуру, затим модулира у Це-дур, да би се напослетку вратио у почетни Ас-дур којим почиње реприза. У овом делу клавирска пратња солистичког инструмента је много активнија и богатија, јер композитор користи разложене акорде у малим триолама. Главна мелодија која се налази у виоли овог пута је дата за октаву ниже у односу на почетак става (Пример бр. 37), и у потпуно супротној динамици и карактеру од начина извођења на почетку става (*piano espressivo*). Кратак интерлудијум у шеснаестинским нотама у деоници пратње алудира на одсек В, а финалним понављањем главне мелодије у коди завршава се овај став.

Табела бр. 12: Музички облик другог става

Одсек	А	В	прелаз	А ¹	кода
Број тактова	1-22.	23-44.	45-48	49-70.	71-81.
Музички облик	период	низ четвортаката	фрагментарне структуре	период	низ двотаката
Тоналитет	As:	Des, cis, E:	C:	As:	As:

Музички облик овог става (троделна песма), његова хармонска структура, различита хармонска решења, кретање кроз различите тоналитете, употреба ознака за начин извођења – све то указује на одређену експресивност, емотивност и интеракцију свих музичких параметара, укључујући и извођаче. Као да је композитор имао за циљ да оваквом структуром постигне покрет мир-покрет-мир (А-В-А¹), што се јасно види и из музичке анализе става. Средишњи одсек доноси многобројне промене, нарочито на тоналном плану, што доприноси узбурканости емоција, а самим тим и одговарајући начин свирања.

Емоционална експресија

Почетна тема носи ознаку *poco forte*,²⁹ што упућује на тонску избалансираност која се постиже свирањем у високим позицијама на Де-жици. Поновна појава теме у такту 13 носи ознаку *dolce*, што указује на суптилније расположење у *piano* динамици, са динамичком градацијом у тактовима број 17 и 18. Услед нагле динамичке промене долази до моменталне промене расположења у тактовима број 19 и 20 (Пример бр. 35).

²⁹ Ознака *poco forte* је специфична врста израза која је типична за Брамса, а представља врло звучни соноритет.

Andante un poco Adagio

poco f

Andante un poco Adagio

poco f

7

espress. *p* *dolce*

p *dolce*

14

f

21

p *dim.* *pp*

Пример бр. 35: Тактови 1-22

Нова целина започиње у такту број 23 једва чујним клавирским шеснаестинама и пунктираним ритмом у деоници виоле, који му даје покрет. У тактовима број 27 и 28 такође је заступљен шеснаестински покрет који одговара динамичком нијансирању у деоници виоле. У наведена два такта присутан је *molto vibrato* који у себи садржи велики експресивни потенцијал, завршавајући се цезуром и наговештавајући следећа два такта која уводе деоницу виоле у шеснаестински покрет са ознаком *dolce*. Шеснаестински покрет у деоници виоле који је заступљен у тактовима 31, 32, 33 и 34 имитира истоветан покрет заступљен непосредно раније у деоници клавира, о коме је било речи. Тактови 33 и 34 су у једва чујној *pianissimo* динамици, осликавајући претходна два такта као ехо. На овом месту (такт 35) почиње наредна целина, далеко слободнијом изражајном палетом, доносећи узбуркано расположење од такта број 35, до такта 40 у коме наступа имитација теме у клавирској деоници и припрема за поновну појаву теме у доњој октави (Пример бр. 36).

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 23-25) shows the violin part with dynamics *p* and *pp*, and the piano part with *p dolce* and *pp*. The second system (measures 26-29) continues the piano part with *p* and *pp* dynamics. The third system (measures 30-40) features the piano part with *dolce* and *pp* dynamics, and the violin part with *pp* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример бр. 36: Тактови 23-44

Већ самим излагањем теме у доњем регистру виоле са ознаком *espressivo* постигнута је значајна промена расположења. Доњи регистар виоле погодан је за изражавање меланхолије, туге, сете са тонском градицијом у такту број 55, где наступају широко исвиране осмине у трајању од три такта. Ова мала целина завршава се у такту број 60 (Пример бр. 37).

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of four systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The systems are numbered 45, 49, 53, and 57. The first system (measures 45-48) features a piano part with a *più p* dynamic and includes fingering numbers 5, 3, 3, 5, 3, and 4. The second system (measures 49-52) is marked *p espress.* and *dolce*, with fingering numbers 3, 15, and 14. The third system (measures 53-56) is marked *espr.* and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system (measures 57-60) is marked *p dolce* and *p*, with a fortissimo (*sf*) dynamic in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пример бр. 37: Тактови 45-60

Већ у следећем такту Брамс поново представља тему у првобитном, горњем регистру виоле. С обзиром на то да се наступајућа тема налази на завршетку другог става, она захтева смиреније расположење, са дискретном завршном појавом од такта број 75 до краја става „замирућим“ *flautando* тоном (Пример бр. 38).

Пример бр. 38: Тактови 75-81

Дакле, на основу горе наведеног текста могуће је закључити да су у другом ставу заступљеније постепене промене расположења, назначене умереном динамиком (*piano, dolce, poco forte*). На промену емоција такође утиче и појава теме у доњем регистру виоле. На крају става, динамичким нијансирањем (*pianissimo*) на Де-жици постиже се приметна разлика у односу на појаву теме на почетку става. Сва ова изражајна средства воде до промене емоција, а по својој суптилности се значајно разликују од наглих тонских градација препознатљивих у првом ставу. Сваку од ових промена емоција је тешко „измерити“, а управо о овим малим одступањима биће речи у наредном одељку.

Случајне варијације

Примери случајних варијација у другом ставу Брамсове сонате опус 120, број 1, лако су уочљиви у појединим фрагментима. Свуда где је записан покрет тридесетдвојки могуће је, применом различите агогике, допринети непоновљивости сваког извођења. Узимајући у обзир да су тридесетдвојке у склопу тематског материјала који је изложен у различитим расположењима и динамици, негде су тридесетдвојке више подвучене (у смиреном расположењу), негде су наглашене јер представљају динамички скок, док су у последњој појави теме, на самом крају става, повезане са *flautando* тоном, покретом гудала које једва додирује жицу. У разноврсности боје инструмента, регистара, агогике, изражајности крије се богатство извођења и јединственост случајних варијација.

Следећи фрагменти су између појединих фраза, то су места на којима се налазе цезуре. Једна од њих је јасно видљива између тактова број 28 и 29 (Пример бр. 36). Због вибрације жице добијене наглом променом динамике, на последњој доби такта број 28, из пиана (*piano*) у форте (*forte*), добија се мањи или већи ехо. У такту број 29 следи *subito pia-*

по и потребна је мала временска пауза да тај ехо прође. На сваком инструменту резонанца је другачија, тако да се извођачи прилагођавају могућностима инструмента. У складу са трајањем еха је и дужина потребне цезуре. У оваквим варијацијама³⁰ нема правила, тако да је њихова квалификација као „случајне варијације“ у потпуности оправдана.

Према томе, на крају могу да констатујем да је појава случајних варијација везана за ритмичку фигуру тридесетдвојки, које се могу исвирати или подвући различитом агогиком. Минимална одступања од метрономског темпа су сваки пут другачија, чему доприносе и цезуре на крају фразе. Њихов значај није занемарљив, напротив, оне доприносе бољем квалитету тона у суптилним динамичким нијансама. Сва ова одступања произилазе из несавршености људског моторног апарата, а моторичке компоненте биће анализирани у следећем одељку.

Принципи покрета

Принципи покрета у другом ставу Брамсове сонате опус 120, број 1, заступљени су као припрема за интонирање почетног тона, покретом прстију леве руке. Да би се тачно интонирао тон ес² на Де-жици, потребан је одређени оријентир. Припремни покрет састоји се у промени позиције, у дурском троузвуку ас-ц-ес, без полагања гудала на жицу, искључиво левом руком. Наведени покрет је неопходан уколико се жели избећи „напицавање“ тона ес² пицикатом. Претпоставка је да почетна тема са ознаком *poco forte* никако, по свом расположењу, не би одговарала свирању на А-жици, зато што би се изгубила суптилност тона, иако би било далеко лакше и сигурније интонирати тон ес² на А-жици, без припремних покрета.

Тонска експресија наглашена је у тактовима број 7, 8 и 9, легатом (*legato*) од по четири осмине, чиме се добија слободнији, неспутан покрет и истовремено боље „дисање“ тона. Имитација овог покрета налази се у тактовима број 11 и 12, овога пута у *piano* динамици. Међутим, велика је разлика у тежини гудала на жици приликом свирања легата (*legato*) у *poco forte* динамици и у *piano* динамици. Када је у питању *piano* динамика, покрет десне руке мора бити „ваздушаст“, експресија се добија једва додирујући гудалом жицу, али на више простора. Како се постиже тонска градација? Управо „гушњавањем“ тона, већим притиском гудала на жицу на мање простора, са много вибрата, водећи рачуна да покрет не буде са сувише тежине и дубине уласка у жицу, да тон не би био „гњечен“ (Пример бр. 35).

Следећа појава теме је далеко суптилнија и носи ознаку *piano dolce*, која се мора уважити у тактовима број 13, 14, 15 и 16, уравнотеженим распоредом гудала и добрим балансирањем десне руке. У овим тактовима изражена је контрола покрета (везана за контролу емоција), да би у тактовима број 17 и 18 дошло до слободних покрета услед огромне тонске градације. Код Брамса овакве изненадне промене покрета, такође и емоција, представљају пре правило него изузетак. У такту број 19 наступа тонска

³⁰ Напомена: случајне варијације не треба доводити у везу са музичким обликом теме с варијацијама.

кулминација, која је поступком имитације назначена у пиану (*piano*), у тактовима број 21 и 22 (Пример бр. 35).

Нова целина (одсек В) започиње у такту број 24 са узмахом. У динамици *piano dolce* покрети су префињени, смена тонова преко жице треба да буде нечујно изведена. Веће нотне вредности треба оплеменити садржајним тоном одређене „густине“, а мање нотне вредности доносе покрет. Но, и шеснаестински покрет мора бити исвиран, тако да ни једна нота у легату (*legato*) не одскаче од осталих (Пример бр. 36).

Маневрисање гудалом је веома важна карактеристика компоненте покрета. Сликвито се може образложити проучавањем тактова број 27, 28, 29 и 30. Линија градације траје кроз први двотакт, започињући тон на врху гудала, где је (услед смањене тежине десне руке) најоптималније добити назначену *piano* динамику. Извлачењем гудала према жабици, услед природне тежине десне руке на доњем делу гудала, постиже се *crescendo*. Непосредно пре такта број 29 извођачи праве мању или већу цезуру због моменталне промене динамике из *forte* у *piano*, заустављањем кретања десне руке за делић секунде. Такт број 29 следи тек пошто прође ехо од претходног фортеа (*forte*), да не би почетне осмине у пиану (*piano*) биле „прогутане“ (Пример бр. 36).

Упадљива промена условљена је поново динамиком. У тактовима број 31 и 32 шеснаестински покрет је у *piano dolce* динамици, захтевајући неприметне покрете гудала преко жице, да би у тактовима број 33 и 34 истоветан покрет био у *pianissimo* динамици, као сенка или једва чујни покрет. Разлика је и у регистру наведених двотакта, други је у октави ниже, тако да се добрим распоредом гудала постиже утисак „нестајања“ (Пример бр. 36).

Далеко слободнији покрети могу се претпоставити у тактовима број 35, 36, 37, 38, 39 и 40. Реч је о постепеној градацији уравнотежених покрета. *Crescendo* траје пуних шест тактова, тако да су покрети „надограђени“ један на други, коришћењем целог расположивог простора на гудалу, што је веома захвално за извођача (Пример бр. 36).

Следи појава теме у доњој октави, у *piano* динамици, али *esspressivo*. Овакав израз могуће је постићи без великог притиска гудала на жицу, „ваздушастим“, широким покретом десне руке, са пуно вибрата у левој руци. Појава теме у доњем регистру виоле добар је пример и за промену емоција, од тонске суздржаности на Де-жици до праве алтовске боје на Ге-жици. Оба регистра су префињена, у питању је нијансирање тонских боја инструмента, што је везано и за покрет и за емоције. Тиме се доказује интеракција између различитих компоненти експресије, која не нарушава извођачку надградњу дела (Пример бр. 37).

Из наведеног текста следи закључак да је за динамички суптилан други став карактеристичан добро избалансиран покрет десне руке виолисте, као и *espressivo* у левој руци, наглашен вибратам. Динамика у умереном распону, од пианисима (*pianissimo*) до поко фортеа (*poco forte*), подразумева „ваздушаст“ покрет десне руке виолисте, једва додирујући жицу. Наравно, у крешенду (*crescendo*) и диминуенду (*diminuendo*), повећава се и смањује количина притиска на жицу, као и расподела простора и брзине превлачења

гудалом по жици. Такође, појава теме у различитим регистрима и динамици доприноси разноврсности покрета, што је везано и за промену емоција. Ове две компоненте су повезане и делују интерактивно.

Стилистичке неочекиваности

Компонента експресије која представља одступања од очекиваних стилских карактеристика дела, а своје оправдање има у праћењу музичке мисли, јесу стилистичке неочекиваности. У другом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир у еф-молу, већ на почетку, уочљива је ознака *poco forte*, карактеристична за Брамса. Она означава специфичну врсту израза, са врло звучним соноритетом, али није *forte*, тако да у својој интерпретацији за почетак става користим свирање на Де-жици, јер тиме добијам уједначени тонски баланс (Пример бр. 35).

Тонске градације уочљиве су у тактовима број 27–30 и 35–40 (Пример бр. 36). У оба случаја нема посебне назнаке за жицу на којој се свира, те користим свирање на Де-жици, а само у случају подвлачења звучне кулминације (Пример бр. 36) свирам на А-жици. Стилистичка неочекиваност је управо у томе што је свирање на А-жици звучно продорније и самим тим погодније за стварање тонске градације. Међутим, изражајност средњег регистра виоле је значајна и оставља довољно простора за изражавање индивидуалности извођача.

На основу наведеног текста закључујем да је у другом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир у еф-молу композитор предвидео тонску изражајност, звучне градације и кулминацију, али да је назначио само динамички оквир става, остављајући извођачима слободу индивидуалне интерпретације. У различитим тумачењима и одабраним изражајним средствима можемо открити наведене стилистичке неочекиваности, које су за просечног слушаоца тешко уочљиве.

4.2.3. Трећи став: Allegretto grazioso

Генеративна правила

Трећи став је такође написан у троделном облику, само је овај пут реч о сложеној троделној песми, при чему је сваки од великих делова песме такође троделан (Табела бр. 13). На почетку композитор почиње предтактом у такту $\frac{3}{4}$ алудирајући на аустријску народну игру лендлер. Наравно и ознака за темпо и начин извођења (*Allegretto grazioso*) указује на играчки карактер овог става.

Први одсек **а** је у облику великог периода, који се састоји из 2 велике реченице (Табела бр. 13). У првој реченици главна мелодија је поверена солисти (виоли) у високом регистру, а у другој пратњи (клавиру). С времена на време чују се кратке имитације мотива између два инструмента. Што се тиче тоналног плана он осцилира

између Ас-дура и доминантног Ес-дура. Занимљиво је истаћи да на крајевима реченица Брамс примењује врло неуобичајену за то време плагалну каденцу, чиме композиција добија сасвим другачију атмосферу. Динамичка ознака за *forte* на самом крају овог одсека **а**, припрема нас за почетак новог **в** одсека (Табела бр. 13), у оквиру првог дела песме (**А**), који је реченичне структуре. У овом одсеку расположење одједном постаје другачије. Виола и даље свира у ниском и средњем регистру, док клавир има много богатију хармонску пратњу, завршавајући овај одсек у субдоминантном Дес-дуру.

У другом делу троделне песме (одсек **В**) клавир све време има синкопе између леве и десне руке које су углавном у децимама (Пример бр. 41). Динамика је углавном изразито тиха (*piano* или *pianissimo*), по облику је троделна песма $c-d-c^1$, а начин извођења је *molto dolce* (**с**), *dolce* (**д**) и *espressivo* (c^1). Главна тема је поверена клавиру, док се деоница виоле углавном креће мирно, *legato* у дужим нотним вредностима (половинама и четвртинама), пратећи леву руку клавира (басова деоница) у односу на коју се углавном креће супротно. Тек у последњем одсеку (c^1) виола добија главну мелодијску линију појачавајући клавирску деоницу леве руке, док десна и даље свира у синкопама. У трију преовладава лирска атмосфера којој доприноси и промена тоналитета, јер композитор највише користи паралелни еф-мол. После ознака за репетицију понавља се **А** одсек, скоро у неизмењеном виду, осим што је устаљен тоналитет почетног Ас-дура. Трећи став има играчки карактер и подсећа на аустријски лендлер Шубертовог типа.

Табела бр. 13: *Шематски приказ трећег става Allegretto grazioso*

Одсек	А	В	А ¹
Број тактова	1-46.	47-88.	90-136.
Музички облик	a-b-a ¹	c-d-c ¹	a-b-a ¹
Тоналитет	As, Es, Des, As:	f, Es, As, f:	As:

Трећи став, који је играчког карактера, праћен је и одговарајућим музичким обликом – сложена троделна песма. За разлику од претходног става Брамсов хармонски језик је у овом ставу много разноврснији, јер пролази кроз већи број тоналитета. Основни Ас-дур се у потпуности устаљује тек у последњем одсеку А¹ (Табела бр. 13). Тонална разноврсност овог става доприноси већој експресивности и честој промени емоција.

Емоционална експресија

Емоционална је експресија у трећем ставу Брамсове сонате за виолу и клавир, оп. 120, бр. 1, у еф-молу у директној интеракцији са компонентом покрета, имајући у виду да је цео став играчког карактера. Ознака за темпо је *allegretto grazioso*, што упућује на преовлађујућу лакоћу израза, нарочито при излагању теме. Став је написан у облику сложене троделне песме.

Одсек А доноси полетно расположење. Исвираношћу осминског покрета у легату (*legato*) добија се добар изговор сваке фразе и њена заокруженост. Међутим, изражајност осмина мора бити избалансирана, како не би реметила покретљивост и грациозно расположење (Пример бр. 39).

Allegretto grazioso

p

Allegretto grazioso

p

6

p

12

f

f

Пример бр. 39: Тактови 1-16

Почев од b дела (такт број 17 са предтактом), започиње контрастно расположење динамичком променом из пиана (*piano*) у *forte*. Насупрот почетне лакоће израза, сада се постиже робустан карактер (Пример бр. 40).

Пример бр. 40: Тактови 16-28

Одсек В (од такта број 47 до такта број 88) доноси синкопирани ритам између леве и десне руке у деоници клавира, којим се постиже узбуркан карактер. Међутим, динамика је *piano* и *pianissimo*, са ознакама за карактер *molto dolce*, *dolce* и *espressivo*. Обе деонице су у *legato* потезу, али у супротстављеном синкопираном ритму. Тако се, са једне стране, добија боља повезаност фраза, а са друге стране ритмичност. Повратком на А¹ одсек поново се успоставља играчки карактер, који је главна одлика трећег става (Пример бр. 41).

47

p *dim.*

p molto dolce

1 1 1

54

p

pp

2 4 5

60

dim. *p*

p

4 4 5 4 1 5 2 5

67

rf *dolce* *rf* *dolce* *p*

rf *p* *rf* *p* *p*

dolce

Пример бр. 41: Тактови 47-88

Узимајући у обзир ознаку *Allegretto grazioso* и анализу нотног текста, долазимо до закључка да је трећи став играчког карактера. Емоција која преовлађује је полетност и лакоћа. Почев од *b* дела, променом динамике из пиана (*piano*) у *forte* постиже се контрастно расположење. Наведени *b* део одудара од почетног и крајњег карактера трећег става. Средишњи одсек (В) заснива се на синкопираном ритму у клавирској деоници. Промена ритма доноси покретљивост и живост, са наглашеним динамичким нијансирањем. Повратком на *A*₁ одсек поново се успоставља играчки карактер, који је главна одлика трећег става. Променљивост карактера и емоција су у великој мери условљене извођачком слободом и креативном оригиналношћу извођача – о чему ћу говорити у наредном одељку.

Случајне варијације

Случајне варијације у трећем ставу Брамсове сонате за виолу и клавир, опус 120, број 1, у еф-молу, присутне су већ у почетном излагању теме. Предтакт и прва доба такта могу бити подвучени јер „наглашавају“ тежак део такта, постижући пулсацију. Дужина предтакта може минимално да варира, што зависи од агогичке концепције, а последица је несавршености људског моторног апарата (Пример бр. 39). За разлику од почетног *legato* предтакта у *piano* динамици, предтакт у *b* делу је оштар, снажан, у *forte* динамици.

Улога предтакта је да припреми наредни одсек и у интеракцији је са променом емоција, расположења (Пример бр. 40).

Синкопирана деоница клавира у В одсеку доноси минимална одступања у темпу, која се запажају у мањој или већој мери, у зависности од кретања мелодијске линије. Одсек В карактеришу заобљене фразе у деоници виоле, са минималним динамичким кретањем, од пиана (*piano*) до пианисима (*pianissimo*). Изузетак је тонска градација у *mezzo forte* динамици, која се налази у такту број 79, после чега следи смирење које повезује В са А¹ одсеком. Опасност за извођаче представља константан синкопирани ритам у деоници клавира, другим речима полиритмија између две деонице. Мала успорења су у тактовима број 74, 78, 79 и у последња два такта В одсека (87, 88). Она су условљена припремом наредне целине, подвлачењем тонске и динамичке градације, као и спајањем два већа одсека. Мала „таласирања“ су готово неприметна, али присутна и сваки пут другачија, у зависности од извођачке концепције, условљена несавршеношћу људског моторног система. Ова мала одступања у сваком извођењу Јуслин назива случајне варијације (Пример бр. 41).

Дакле, различите извођачке концепције условљавају готово незнатна „таласања“ у средишњем – В делу, који је у константном синкопираном ритму. Почети и крајеви фразе обележени су малим агогичким одступањима од метрономског темпа. Ова одступања крећу се у *piano* динамици В одсека, *dolce* и *espressivo*. Кључну улогу имају синкопирани ритам и умерена динамичка нијансирања, што за последицу има мале несавршености у извођењу, мимо контроле људског моторног апарата. У наредном одељку следи анализа компоненте моторичности.

Принципи покрета

У трећем ставу Брамсове сонате за виолу и клавир, опус 120, број 1, у еф-молу, ознака за темпо је *Allegretto grazioso*, што асоцира на умереност, складност и лакоћу покрета. Ово је расположење које преовлађује у целом ставу и изазива интеракцију између емоција и покрета. Ове две компоненте експресије су неодвојиве, мада трећим ставом доминира компонента покрета, јер је став играчког карактера.

У А и А¹ одсеку, у деоници виоле, преовладава осмински покрет. Некада је овај покрет на тешком делу такта, а некада је после четвртине са тачком, на лакој делу такта. У оба случаја, виолиста мора да остави довољно гудала, како би осмине биле добро артикулисане, јасно изговорене. Последња осмина у легату (*legato*) не сме бити краћа, јер би се тиме добила пренаглашеност тешке добе такта. Што су мање нотне вредности у легату (*legato*), неопходно је оставити више простора за последње ноте у легату (*legato*). Ова примедба односи се посебно на тактове број 29–34 и тактове број 39 и 40. У њима покрет треба да је ваздушаст, ознака је *grazioso e dolcissimo sempre*. Прозрачност покрета захтева добар баланс десне руке и рационалну потрошњу гудала, како се последње осмине у легату (*legato*) не би гушиле (Пример бр. 42).

Пример бр. 42: Тактови 29-40

Нову врсту покретљивости доноси В одсек, као и скривену мелодијску линију у горњем гласу синкопиране клавирске деонице. Синкопе се протежу кроз цео В одсек трећег става, доносећи извесну „узбурканост“. У таквом расположењу тешко је одржати једноставност израза деонице виоле. У другом делу В одсека (d) присутна су постепена, деликатна динамичка нијансирања. На крајевима фраза покрет десне руке је ваздушаст и заобљен, док је у средишту фразе потребно мало више „ући у жицу“ и додати интензивнији вибрато. Приликом сфорцата (тактови број 67 и 71) покрет десне руке је нагао и брз, а да бисмо добили квалитетан тон користимо вибрато. Највиши динамички ниво овог одсека је такт број 79, који је у *mezzo forte* динамици, подвучен интензивним вибратом, *espressivo* (Пример бр. 41).

На основу горе наведеног текста могуће је закључити да је за трећи став карактеристичан управо покрет, јер је став играчког карактера. У А и А₁ одсеку доминира осмински покрет, за који виолиста мора оставити довољно простора на гудалу. Предтакт се свира положеним гудалом на жицу, уколико је у питању *legato* потез или енергично, са жице, оштрим покретом ка жабици гудала, уколико је у питању *non legato* потез. У В одсеку покрет десне руке виолисте карактерише средиште фразе, које је више „у жици“, док су почети и крајеви фраза ваздушасте због генерално *piano* динамике. Сфорцата (*sforzato*) се изводе наглим покретом десне руке и попуштањем притиска на жицу, употребом веће „количине“ гудала. Слобода десне руке омогућава „дисање“ музике и агогику.

Синкопирани ритам у деоници клавира доводи до наизменичних покрета леве и десне руке пијанисте, у динамици која је усклађена са деоницом виоле. Управо синкопирани ритам доноси живост и покретљивост. Напомињем да је компонента покрета у интеракцији са компонентом емоционалне експресије.

Стилистичке неочекиваности

Трећи став Брамсове еф-мол сонате за виолу и клавир је играчког карактера. Ова музичка идеја написана је у две контрастне динамике: *piano* и *forte*. Стилистичка неочекиваност трећег става састоји се управо у динамичким крајностима. Лакоћу покрета оптимално би дочарала умерена динамика, међутим, композитор је користио динамичке контрасте, не мењајући при томе карактер става (Пример бр. 39, 40).

У средишњем одсеку трећег става Брамс је користио изразито тиху динамику, *molto dolce, dolce* и *espressivo*. Међутим, стилистичка неочекиваност средишњег одсека налази се у деоници клавира, која је синкопирана. Тиме се уноси покретљивост и извођачима даје слобода да стварају динамичка нијансирања (Пример бр. 41).

Из наведеног текста могу да закључим да је важна карактеристика стилистичких неочекиваности њихова појава у супротности са конвенционалним правилима. Извођачи морају да располажу разноврсним техничким решењима да би дочарали играчки карактер у *forte* динамици или да би креирали микро динамику у средишњем одсеку. При томе, целина става не сме да буде нарушена и играчки карактер као идеја водиља повезује сва три одсека трећег става.

4.2.4. Четврти став: *Vivace*

Генеративна правила

Четврти став – финале циклуса – врста је ронда са шемом А-В-А¹-С-В¹-А² (Табела бр. 14). Став почиње кратким уводом од 8 тактова у којем се налазе три акцента на истом тону (f²) (Пример бр. 43), у дисканту у десној руци клавира, док га унутрашњи гласови прате. Овај почетни мотив прожима цео став, налази се у прелазима између тема, као и у коди. Виола се прикључује на крају 4. такта.



Пример бр. 43: Почетак увода последњег става

Прва тема (А) (Табела бр. 14), која је по облику троделна песма (a-b-a¹), креће тек на крају 8. такта, и јасно је издвојена од увода ознакама за начин извођења, најпре *grazioso*, а убрзо потом и *leggiero*. Написана је у почетном Еф-дуру, а јасно је одређена и занимљивим ритмичким покретом, јер солиста све време свира у осминском покрету, на почетку *legato*, а онда и *staccato*. Клавирска пратња је прилагођена солисти, јер десна рука има исти ритмички покрет као и виола с тим што се креће супротно, а у левој чујемо мотив од три издржане ноте из увода. Друга (В) тема контрастира тонално (Це-дур) и карактерно (Табела бр. 14), али и по ритму у виоли који се наизменично креће у триолама и четвртинама. С времена на време и клавирска пратња има исте ритмичке покрете као и виола, али у ритмичкој инверзији (прво четвртина, па триола) постоје имитациони моменти између десне руке клавира и виоле, а садржи и реминисценције на музички материјал из увода. Након бомбастичног повратка на почетну атмосферу (тема А¹), Брамс одлази у лирску контемплацију овог става (тема С), при чему је главна мелодија најпре поверена клавиру (први четворотакт, 119–122), а затим се придружује и виола која преузима главну мелодијску мисао (Пример бр. 46). За средишњу тему ронда Брамс је употребио паралелни де-мол. Још једном се композитор враћа другој теми са мало другачијим распоредом музичког материјала између виоле и клавира (В¹), да би се на крају по трећи пут појавила прва тема (А²) у којој се успоставља почетни Еф-дур и која нас уводи у коду. У коди се чују реминисценције на почетни уводни материјал (Пример бр. 50).

Сонатна прогресија циклуса креће се од таме првог става, преко лаганог лирског другог и лепршаваог трећег, до светлости финала у коме је Брамс добро употребио врсту ронда са три теме.

Табела бр. 14: Шематски приказ четвртог става *Vivace*

Одсек	Увод	А	В	А ¹	С	В ¹	А ²	Кода
Број тактова	1-8.	8-31.	42-61.	77-100.	119-141.	142-173.	174-206.	207-220.
Музички облик	низ двотакта	a-b-a ¹	низ реченица	a-b-a ¹	период	низ четворотакта	a-b-a ¹	реченица
Тоналитет	F:	F, a, A, F:	C:	F, a, A, F:	d:	F, C, Des, Cis, d:	F, a, A, F:	F:

Тамна атмосфера која преовладава на почетку композиције, у првом ставу, избалансирана је употребом бујног и екстравертног финала у истоименом дуру на самом крају циклуса. Први став је концизан, тематски изузетно богат сонатни облик, са не мање од четири различите идеје у експозицији и интензивним и драматичним развојним делом у коме Брамс ради са овим идејама. На крају става налази се кода (*Sostenuto ed espressivo*) која доноси велику и славну инспирацију, као и реминисценције на претходне композиторове мисли, завршавајући став у истоименом Еф-дуру. Спори други став је у ствари рустична народна песма при чему су сви музички параметри посвећени солистичкој деоници виоле. Трећи став представља неку врсту грациозног интермеца, подсећајући на

народну аустријску игру – лендлер. Овај став није прави скерцо, пре свега због темпа *Allegretto grazioso* и атмосфере, који су у њему постигнути. Пошто је прва три става Брамс написао у тоналитетима са 4 снизилнице (еф-мол и паралелни Ас-дур), изненађује да је финални рондо почео у терцно сродном де-молу и да циклус завршава просветљењем у истоименом тоналитету у Еф-дуру, у односу на почетни тоналитет читавог циклуса.

Емоционална експресија

Почетни мотив теме четвртог става је у легату (*legato*), са ознаком *grazioso*, а наставак у *spiccato* потезу (који сâм по себи упућује на лакоћу покрета), означен као *leggiero*. Када томе додамо ознаку *vivace*, цела тема показује полетно, раздрагано расположење (Пример бр. 44).

Пример бр. 44: Тактови 8-16

Прва супротност догађа се у такту број 42 (друга тема), заступљена је триолским фигурацијама које суптилно мењају карактер нотног текста. Смена осмина и триола поново враћа у почетно расположење (Пример бр. 45).

The image displays a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Violin Sonata No. 1, Op. 120. The score is written for Violin (top staff) and Piano (bottom staff). The key signature is one flat (E-flat major/C minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, with measure numbers 45, 50, 55, and 60 indicated at the beginning of each system. The first system (measures 42-44) features a *dolce* marking. The second system (measures 45-49) continues with *dolce*. The third system (measures 50-54) includes a *più p legg.* marking. The fourth system (measures 55-59) features a *f* marking. The final system (measures 60-61) features a *fp* marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Пример бр. 45: Тактови 42-61

Трећа тема плени својом једноставношћу, заснованом на мотивском раду, без китњастих детаља који би одвлачили пажњу од контрастирајуће смирености у односу на прву тему, полетну и раздрагану. „Разговор“ између виоле и клавира у имитацији одвија се све до такта број 142, када започиње нова целина (Пример бр. 46).

119

p

p semplice

125

pp

pp

131

p

cresc.

f

137

pp

pp

Пример бр. 46: Тактови 119-141

Триолски покрет који следи изазива нешто другачије емоције јер је мелодијска линија, у почетних осам тактова, поверена деоници клавира. Динамичка ознака је *molto piano*; нема сумње да је назначена целина по карактеру природан и логичан наставак нежног расположења, али триоле уносе одређени покрет. Тиме долази до преплитања

емоција и покрета, а њихова повезаност била је уочљива и током претходних ставова. (Пример бр. 47).

The image shows a musical score for Example 47, measures 142-154. The score is in E-flat major and 3/4 time. It features a piano part with a prominent triplet pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The dynamics range from 'p' to 'molto p' and 'p legg.'. The score is divided into three systems, with measure numbers 143, 147, and 151 marked at the beginning of each system.

Пример бр. 47: Тактови 142-154

Повратак у осмински ритам догађа се од такта број 154 у деоници клавира и изазива моменталну промену емоције, која својом ознаком *leggiero* сугерише поновни наступ прве теме. Препознатљива емоција са почетка става изражена је у наредних девет тактова доминацијом у деоници клавира, која представља припрему за привидно смирење написано у издржаним дугим нотним вредностима у обе деонице). Међутим, од

такта број 174, нема више промене емоција у фуриозном завршетку става и целокупног монументалног дела (Пример бр. 48).

The musical score consists of four systems. The first system (measures 174-175) shows a violin part with slurs and accents, and a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 176-180) features a violin part with slurs and a piano accompaniment with a sforzando (*sf*) dynamic. The third system (measures 181-185) shows a violin part with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 186-187) shows a violin part with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Пример бр. 48: Тактови 174-187

Наведени текст упућује на закључак да је свака појава теме у другачијем расположењу, директно условљена променом ритма и начина свирања. Нарочито смена осмина и триола изазива моменталну промену карактера нотног текста. Различити потези (*legato*, *spiccato*) утичу на промене емоција. Такође, свака од ових промена емоција контролисана је од стране извођача и повезана је са извођачком слободом. О агогичкој променљивости и креативном варирању нотног текста детаљније ћу говорити у наредном одељку.

Случајне варијације

Четврти став Брамсове сонате за виолу и клавир, оп. 120, број 1 у еф-молу, написан је у облику ронда (А-В-А¹-С-В¹-А²), што подразумева понављање А одсека три пута. Тема је по облику троделна песма (а b a¹), грациозна, *leggiero*, у пиану (*piano*). Ова изражајна средства подразумевају лакоћу покрета и лежерност израза. Почетни фрагмент а траје осам тактова. Тачно на његовој средини налази се минимална цезура, као „уздах“ између два четвортакта, која је неопходна због смене *legato* и *leggiero* потеза у деоници виоле. Ова цезура понавља се приликом сваког излагања теме и сваки пут је другачија услед несавршености људског моторног апарата. Минималне осцилације у дужини цезуре Јуслин назива случајним варијацијама (Пример бр. 44).

Сличан пример налази се у b делу теме, на крају оба четвортакта у половинским нотним вредностима која су у супротности са осминским покретом који преовлађује. Функција половинских нотних вредности је агогичка, оне су у постепеном ритенуту (*ritenuto*) ради боље припреме наредне фразе, односно поновљеног а дела теме. Оваква ритенута (*ritenuto*) нису назначена у партитури, али су логична припрема флуидног тока музичке мисли и уједначена су. Међутим, агогичка концепција је нарушена малим одступањима која су приметна када упоредимо различита извођења. У једном истом извођењу оваква минимална одступања дешавају се мимо контроле извођача, због чињенице да је људски моторни апарат несавршен, а Јуслин их назива случајне варијације (Пример бр. 49).

The image displays a musical score for the fourth movement of Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 1, in E-flat major. The score is presented in two systems. The upper system shows a violin part on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a prominent triplet in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part has a melodic line with a fermata. The lower system shows a more detailed view of the piano accompaniment, with the violin part above it. The piano part includes a triplet in the left hand and a melodic line in the right hand. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Пример бр. 49: Тактови 16-24

У В одсеку смењује се триолски покрет у обе деонице, *legato, dolce*. Деликатне динамичке промене дешавају се када је фраза узлазна (постепени *crescendo*), исто тако и када је фраза силазна (постепени *diminuendo*). Идентична динамичка промена дешава се и у смени осминског покрета у продужетку *più piano leggiero*. Узимајући у обзир деликатну динамику, веома је тешко „измерити“ крешенда (*crescendo*) и диминуенда (*diminuendo*). Сваки извођач доживљава ниво динамике на свој јединствен начин, што чини извођење непоновљивим. Ове мале несавршености представљају пример случајних варијација (Пример бр. 45).

У С одсеку преовладава једноставност фраза. Случајне варијације уочљиве су на њиховим крајевима, као постепена успоравања. Од такта 119 до 122 излагање теме је у клавирској деоници, у пиану (*piano*) и служи као увод у С одсек. Већ на крају наредног четвортакта, у деоници виоле, долази до постепеног успоравања, од такта број 123 до такта број 126. Идентично успоравање догађа се, услед имитације, у деоници клавира на крају четвортакта од такта број 131 до такта број 134, када долази до нагле динамичке промене. После излагања главе теме у *forte* динамици, следи њено смирење у пианисиму (*pianissimo*), којим се овај одсек завршава. Једноставност тематских мотива пружа прегледну слику С одсека. Једино кретање су постепене динамичке и агогичке промене. Заобљеност крајева фраза постиже се кроз успорења на одређеним тежишним тачкама. Ова минимална успорења спадају у уметничку слободу и у служби су израза, експресије. Сваки пут су другачија, тако да представљају добар пример случајних варијација. (Пример бр. 46).

Кода је енергичног карактера, са приметним акцентима и сфорцатима у обе деонице. Велика тонска градација потпомогнута је осминским покретом у деоници клавира и великом јачином клавирских акорда од такта број 214 до краја става. Случајне варијације у коди могуће је тумачити у односу на ниво јачине акцената, сфорцата (*sforzato*) и снагу клавирских акорда. Пошто је у питању крај сонате, подразумева се да је звучна градација максимална могућа (Пример бр. 50).

Пример бр. 50: Тактови 207-220

Из наведеног текста закључујем да је главна карактеристика случајних варијација њихова променљивост. Минималне цезуре у излагању теме нису назначене у партитури, али су логичне и сваки пут незнатно другачије. Што се тиче динамичких промена, оне су у В одсеку деликатне. Међутим, лако је уочити да су узлазне фразе у постепеном крешенду (*crescendo*), док су силазне фразе у диминуенду (*diminuendo*). Јачина вариране динамике је променљива и одвија се у складу са несавршеном људском моториком. О моторици у четвртом ставу биће речи у наставку текста.

Принципи покрета

Принципи покрета у четвртом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир опус 120, број 1, јасно су уочљиви у излагању теме. Манипулација гудалом у грациозу (такт број 9 са предтактом) оваква је: предтакт одликује брз покрет на доњој половини гудала, следећи такт захтева употребу целог гудала, задржавајући нагли покрет десне руке у супротном смеру, да издржана већа нотна вредност не би била тонски експонирана у односу на

осмине. Наведено правило може се генерализовати као: „веће нотне вредности на мање гудала, а мање нотне вредности на више гудала“. Следећи такт односи се на покрет десне руке која манипулише горњом половином гудала, тачно до одређеног места где започиње *leggiere* потез (предтакт на такт број 11). Покрет у *leggiere* потезу је артикулисан тако да се користи еластичност гудала и јачина затегнутости струна на њему. Лакоћа брзих покрета у месту, са жице или из ваздуха, доводи до поскакивања гудала. Ово је један од виртуознијих потеза и захтева одређено место на гудалу, где је његова еластичност оптимална. Значи, претходни покрети у легату (*legato*) морају бити тачно дефинисани да би могао да се надовеже контрастни тематски материјал. Такође, повратак на *legato* потез, у такту број 13 са предтактом, подразумева идентичну промену покрета на одређеном делу гудала (Пример бр. 44).

Следећа целина траје свега осам тактова. *Legato* у деоници клавира, у првом четворотакту, написан је у деоници виоле у другом четворотакту, као имитација. *Legato* у *piano* динамици подразумева добар баланс гудала преко жице, са што мањом амплитудом. После овакве вежбе, гудало достиже максималну близину у односу на жицу, тако да нема наглих покрета приликом промене жице на којој се свира. Осим тога, у левој руци покрет мора да буде артикулисан тако да нема ритмичке неуједначености. Покрет у левој руци најбоље се вежба употребом пунктираног ритма, како би у крајњој верзији осмине биле једнаке, без одскакања појединих нота. Да би покрети леве и десне руке достигли потребан ниво синхронизације, неопходне су наведене припремне вежбе (Пример бр. 49).

После поновне појаве теме следи целина са триолским покретом, од такта број 42, до такта број 54, где триоле нису у функцији ритма, него мелодијске линије. Покрети виолисте и пијанисте морају да се надовезују течно, као да припадају једној деоници. Истоветна прецизност подразумева се и у преласку на осмински покрет, у тактовима број 54, 55, 56 и 57, означеним ознаком *leggiere*, што подразумева и додатну лакоћу покрета (Пример бр. 45).

Поновљена целина триолског покрета присутна је и од такта 142 до такта 154, не реметећи почетни темпо, осликавајући умереније покрете (Пример бр. 47). Почетна оштрина и веселост следе од такта број 154, до краја става.

На основу наведеног текста закључујем да за извођача овај став поставља неколико важних задатака: потребно је у *legato* потезу, који подразумева повезаност и сливеност нотних вредности, постићи грациозан покрет, што у *spiccato* потезу није проблем, али га треба добро артикулисати до тачке где прелази у *leggiere*; затим, смена дводела и тродела мора бити прецизна, што моментално доноси контрастно расположење и својеврсно изненађење. Могућа мала непрецизност на овим местима доводи до случајних варијација, које су у сваком извођењу, услед несавршености људског моторног апарата, у мањој или већој мери предвидљиве. Наравно да ни један извођач не може апсолутно једнако да понови места на којима су спојени различити ритмови. Та мала одступања чине свако извођење непоновљивим.

Стилистичке неочекиваности

Тема четвртог става Брамсове сонате за виолу и клавир у еф-молу сугерише лакоћу. Међутим, стилистичка неочекиваност налази се у *legato* потезу првог мотива теме, за који је карактеристична добра повезаност тонова, али не и лакоћа. Насупрот првом мотиву теме, који је у легату (*legato*), налази се други мотив у *leggiere* потезу, који по својим карактеристикама одговара лакоћи теме. Ова супротстављеност два мотива у извођењу не сме да се осети, него тема треба да је *grazioso* (Пример бр. 44).

Следећа стилистичка неочекиваност налази се у тактовима број 50–53 (Пример бр. 45). Реч је о две узлазне и две силазне фразе. Динамичке ознаке нису прецизиране, тако да у својој интерпретацији за узлазне фразе користим *crescendo*, а за силазне фразе *diminuendo*. Овакве стилистичке неочекиваности доприносе експресивности музичког тока.

Следи стилистичка неочекиваност у тактовима број 119–141 (Пример бр. 46). У питању је излагање теме, које би требало да буде по свим параметрима усаглашено. Брамс користи сваки пут другачију динамику за излагање теме: *piano*, *pianissimo* и *forte*. У складу са музичком идејом, сваки извођач савладава овакве стилистичке неочекиваности користећи сопствену креативну индивидуалност.

На самом крају четвртог става, у тактовима број 216 и 217 (Пример бр. 50), налазе се два истоветна пасажа у деоници виоле. Претпоставка је да између њих не би требало да буде разлике ни у интерпретативном смислу. У мом извођењу ова два пасажа се незнатно разликују: први пасаж свирам брже, а у другом пасажу правим успорење, да бих нагласила завршетак четвртог става и целе еф-мол сонате.

Сагледавши до сада речено долазим до закључка да свака од стилистичких неочекиваности мора да има оправдање у интерпретативном смислу. Четврти став еф-мол сонате сугерише лакоћу и покретљивост, које не смеју бити нарушене. Способност извођача да минималним скретањем од конвенционалних захтева нотног текста допринесе експресији Јуслин назива стилистичком неочекиваношћу.

На основу анализе Брамсове сонате за виолу и клавир опус 120, број 1, у еф-молу, дошла сам до закључка да је утицај структуре дела од великог значаја за емоционалну експресију. Што је разноврснија промена хармоније, темпа, динамике, агогике и начина свирања – то су промене емоција уочљивије. Такође, неисцрпна уметничка слобода обогаћује извођење у смислу фразирања, употребе оригиналних тонских решења и начина преношења емоција ка слушаоцу. Покрети извођача су у непосредној вези са променом темпа, динамике и артикулације, а долазе до изражаја са сваком променом емоција. Узајамност деловања структуре, креативне изражајности, покрета и истовремене контроле извођача, доводи до закључка да је експресија у Брамсовој еф-мол сонати за виолу и клавир последица интеракције свих пет компоненти обухваћених ГЕРМС моделом и доказује његову применљивост на музичко извођење.

4.3 ЈОХАНЕС БРАМС: Соната за виолу и клавир, опус 120, бр. 2, у Ес-дуру

У другој сонати за виолу и клавир Брамс се враћа уобичајеном троставачном сонатном циклусу, који је већ користио у прве две сонате за виолину и у првој сонати за виолончело. За разлику од претходно набројаних композиција, у овој сонати не постоји прави лагани став.

Табела бр.15: Соната за виолу и клавир, оп. 120, бр. 2, у Ес-дуру

Број става	Карактер; начин извођења	Врста такта	Тоналитет	Музички облик	Број тактова
1.	Allegro amabile	4/4	Es:	Сонатни облик	173
2.	Allegro appas- sionato	3/4	es:	А-В-А ¹	223
3.	Andante con moto	6/8; 2/4	Es:	Тема са пет варијација и кодом	153

У овом троставачном сонатном циклусу Брамс је изоставио лагани став. Ставови су повезани заједничком идејом водилом, која се у другом ставу огледа кроз ознаку за карактер и начин извођења (*appassionato*), а у трећем ставу кроз употребу елемената прве теме из првог става, чиме композитор заокружује овај циклус. Метрика је традиционална, карактеристична за Брамса и западноевропску музичку традицију (4/4, $\frac{3}{4}$, 6/8, 2/4). Циклус је и тонално заокружен јер преовладава основни Ес-дур, осим у средњем ставу који је у истоименом ес-молу.

4.3.1. Први став: *Allegro amabile*

Генеративна правила

Први став ове сонате можда представља најсуптилнији и најфлуиднији Брамсов сонатни облик уопште. Брамс је, иначе, био прави мајстор овог облика и један од настављача Бетовенове традиције рада са сонатним обликом и циклусом. Иначе друга соната из оп. 120 представља и последњи Брамсов сонатни циклус.

Табела бр. 16: Шематски приказ главних делова првог става *Allegro amabile*

Одсек	Експозиција	Развојни део	Реприза	Кода
Број тактова	1-55.	56-102.	103-153.	154-173.

Соната одмах почиње првом темом, без увода (Табела бр. 17). Тема је распевана, вокалног је карактера, широког опсега и даха, и поверена је солистичком инструменту – виоли. Главна тема је изражајна и испевана, што је Брамс одмах на почетку означио и наговестио темпом, карактером и начином извођења *Allegro amabile*. Клавирска пратња је у арпеђираним акордима разложено, који се од 5. такта претварају у симултано извођене акорде. У мосту (Табела бр. 17) се чује почетни мото прве теме, овај пут у деоници клавира у левој руци, док десна рука доноси разломљене акорде. Сличне акорде доноси и соло виола крећући се у супротном смеру у односу на деоницу клавира. Мост је тонално изузетно нестабилан јер пролази, на тако малом простору, кроз прилично велики број тоналитета: Es-b-es-Des-Ges.

Изузетно је занимљива друга тема у доминантном Бе-дуру (Табела бр. 17), у којој композитор користи канонски принцип имитације између виоле која започиње тему, и леве руке у клавиру која заостаје за једну четвртину. У исто време у десној руци налазе се акорди који се крећу супротно у односу на главну мелодију. Оба инструмента имају исту ознаку за начин извођења, *sotto voce*. У наставку (од 28. такта) виола наставља да свира још распеванију мелодију (*dolce*), али овај пут клавир не учествује у канонској имитацији, већ је само акордски прати.

Табела бр. 17: Експозиција

Делови експозиције	Прва тема	Мост	Друга тема	Завршна група
Број тактова	1-10.	11-21.	22-39.	40-55.
Музички облик	реченица	фрагментарне структуре	реченица	низ реченица
Тоналитет	Es:	Es, B, es, Des, Ges:	B:	B:

Граница између експозиције и развојног дела је веома нејасна, јер се завршна група директно улива у развојни део (Табела бр. 18). Одсек развојног дела је изузетно богат у садржају, нарочито његов други део, који композитор касније користи као материјал у великој и магичној коди (Табела бр. 19). Развојни део започиње елементима из прве теме у уводном одсеку, да би у централном одсеку композитор више радио са другом темом. На почетку централног одсека, Брамс виоли даје најнижи тон у половинама и понавља га укупно 7 пута, као бордунско свирање. За то време клавиру је поверио материјал из друге теме. Након дуго издржаних најнижих тонова, коначно виола у централном одсеку

добива материјал из друге теме у Ге-дуру који је овог пута претрпео одређене измене. Оба инструмента потврђују овај тоналитет. У наставку композитор уплиће и делове из прве теме, овај пут у Бе-дуру, при чему између инструмената настаје полиритмија.

Табела бр. 18: Развојни део

Одсек	Уводни одсек	Централни одсек	Завршни одсек
Број тактова	56-64.	65-97.	98-102.
Музички материјал	из прве теме	већином из друге теме, па затим из прве теме	из прве теме
Тоналитет	Es:	g, d, G, C, h, B, Ges, Fis:	As, B:

Реприза (Табела бр. 19) почиње излагањем прве теме у виоли у основном Ес-дуру. Једина разлика у односу на експозицију јесте да између инструментата овај пут настаје полиритмија. Мост који спаја теме је краћи за четири такта и има другачији тонални план (Ас-дур; Гес-дур). И друга тема је у потпуности идентична као у експозицији, чак Брамс користи и исти поступак канонске имитације између инструмената. Једино је изненађујући тонални план, јер први део друге теме је у неочекиваном Цес-дуру, да би се касније вратио у очекивани Ес-дур. Став завршава великом кодом у којој аутор опет прави изненађење, јер користи материјал из моста у експозицији, који се није појавио у репризи, а затим и материјал друге теме. Често мења ознаке за карактер и начин извођења у овом одсеку: *dolce, molto dolce sempre, tranquillo*. Због дужине и начина рада са музичким материјалом кода је у овом ставу добила значај другог развојног дела.

Табела бр.19: Реприза

Делови репризе	Прва тема	Мост	Друга тема	Завршна група	Кода
Број тактова	103-112.	113-119.	120-137.	138-153.	154-173.
Музички облик	Реченица	фрагментарне структуре	реченица	низ реченица	низ четвортакта
Тоналитет	Es:	As, Ges:	Ces, Es:	Es, G, Es:	E, Es:

Тонална структура репризе доноси нагле, с времена на време и неочекиване промене расположења на крају првог става (Табела бр. 19). Реприза почиње сасвим уобичајено првом темом у основном Ес-дуру. Мост је мало скраћен у односу на експозицију и у њему Брамс одлази у субдоминантни Ас-дур, и терцно сродни Гес-дур. Много је тонално стабилнији у односу на мост из експозиције. За разлику од моста друга тема почиње у терцно сродном Цес-дуру, док се у другом делу друге теме не устали основни Ес-дур. Од друге теме, до краја овог става су честе модулације. У завршној групи одлази у терцно

сродни Ге-дур, тоналитет са повисилицом, чиме у потпуности мења атмосферу, а затим у коди која има улогу другог развојног дела одлази у Е-дур (наполитанска сфера) који се налази за малу секунду више од почетног Ес-дура, а самим тим са њим нема ниједан заједнички акорд, јер су тоналитети изузетно удаљени. Одлазећи у више тоналитете са повисилицама, Брамс мења атмосферу и ескресивност на самом крају овог става, што наравно утиче и на начин извођења, све док се не устали почетни тоналитет и не дође до одговарајућег смирења.

Емоционална експресија

Почетно расположење у првом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир, опус 120, број 2, у Ес-дуру, условљено је испеваношћу фраза, које су написане у легату (*legato*). Динамика и темпо такође доприносе изражавању суптилне експресије. За разлику од еф-мол сонате, која у првом ставу приказује буран карактер и динамичке градације у доњем регистру виоле, са повременом лирском експресијом, први став Ес-дур сонате је деликатан, нежног расположења и широко испеван. Динамичка палета се креће у оквиру пиана (*piano*), све до такта број 15 са узмахом. Средњи регистар виоле садржи специфичну тонску изражајност. Лирска експресија је уочљива у већем делу првог става Ес-дур сонате (Пример бр. 51).

Allegro amabile

Klarinette in B

p

Allegro amabile

Klavier

p

5

più p

pp

10

dolce

p < >

p dolce

14

f

Пример бр. 51: Тактови 1-15

Једна од наглих промена емоција одиграва се од такта број 15 са узмахом. Клавирска деоница изражава потпуно контрастно расположење, а од такта број 18, деоница виоле звучно парира клавиру, заједнички стварајући неочекивани *diminuendo*, после велике тонске и динамичке градације. Овакве нагле промене подразумевају међусобну усаглашеност извођача у погледу изражавања емоција (Пример бр. 52).

Пример бр. 52: Тактови 15-21

Повратак у суптилно расположење следи од такта број 22 до такта број 34. Средњи регистар виоле у *piano* динамици пружа могућност изражавања нежних емоција, засенчених благим динамичким променама у оквиру пиана (*piano*). *Sotto voce, dolce, pianissimo* – све су то изражајна средства која стварају и доприносе спокојном, мирном и нежном расположењу. Једини покрет је смена осмина и триола. Осмине су широко исвиране, а триолски покрет се просто улива у нотни текст, заокружујући ову целину (Пример бр. 53).

The musical score consists of three systems. The first system (measures 22-27) shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *sotto voce* and *p*. The piano accompaniment features complex textures with dynamics *pp* and *dolce*. The second system (measures 28-32) continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part marked *pp* and *dolce*. The third system (measures 33-34) shows the vocal line and piano accompaniment, with the piano part marked *dim.* and *dolce*.

Пример бр. 53: Тактови 22-34

У тактовима број 37, 38 и 39 следи изразита динамичка и тонска градација којом се нагло прекида претходно суптилно расположење. Деоница клавира и овога пута „израста“ из пратеће деонице и својом звучном доминацијом знатно потпомаже грађењу контрастне динамике, која траје све до такта 48. Ритмичка фактура проткана је разноврсним покретима у узајамном преплитању, доприносећи узбурканом карактеру ове целине (Пример бр. 54).

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 2, in E major. The score is divided into three systems, covering measures 35 to 47. The top system (measures 35-37) shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with a triplet and a *cresc.* marking. The middle system (measures 38-40) features a *f* dynamic in the violin and a *sf* dynamic in the piano, with complex textures and fingerings. The bottom system (measures 41-47) continues the piano's intricate accompaniment with various dynamics and fingerings, including a *f* dynamic in the violin.

Пример бр. 54: Тактови 35-47

Почев од такта 48 следи повратак у базично, нежно расположење, где је деоница клавира искључиво пратећа. После октава у деоници виоле, у *piano* динамици, превезаним легатом (*legato*) неприметно се појављује мотив прве теме, мада је реприза још далеко. *Legato* потез доприноси непрекинутој мелодијској линији и баш у моменту достигнутог нежног, лирског расположења и суптилне експресије, долази до контрастирајуће соло деонице клавира (Пример бр. 55).

The image shows a musical score for Example No. 55, covering measures 48 to 59. The score is written for violin and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The violin part begins at measure 48 with a melodic line. The piano accompaniment starts at measure 48 with a rhythmic pattern of eighth notes. At measure 50, the piano part has a dynamic marking of *p dim.*. At measure 54, the piano part has a dynamic marking of *p*. At measure 59, the piano part has a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Пример бр. 55: Тактови 48-59

Клавирски соло који започиње у такту број 60 са узмахом, доноси богату акордску структуру клавира, енергично расположење, са кратким, оштрим осминама, *seco*. Деоница виоле, од такта број 63, следи овакав карактер мотивом прве теме, али у *forte* динамици, варираним триолама и шеснаестинским пасажом, који дочарава енергичност и изненадно доводи до смиреног излагања друге теме, прво у деоници клавира, затим и виоле (Пример бр. 56).

Пример бр. 56: Тактови 60-68

Друга тема одликује се поново изражајним средствима, као што су *sotto voce*, *piano*, *dolce*. Једини покрет је смена осмина и триола у дијалогу виоле и клавирa, као питања и одговори. Узлазне секвенце су у динамици *poco crescendo*, силазне у диминуенду (*diminuendo*). Тиме се постиже благо кретање у оквирима *piano* динамике и дочарава спокојно, мирно расположење. Ова целина траје од такта број 69, до такта број 86, а подразумева беспрекорну способност међусобне имитације извођача (Пример бр. 57).

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of five systems of staves. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 71, 75, 79, and 83 indicated at the beginning of their respective systems. The violin part starts with the instruction *sotto voce* and features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment includes chords, arpeggios, and triplets, with dynamic markings such as *pp*, *dolce*, *p dolce*, *dim.*, *poco cresc.*, *più p*, and *pp*. The score concludes with a *cresc.* marking in the final measure.

Пример бр. 57: Тактови 69-86

Динамичке градације су веома уочљиве. Нагла динамичка градација одиграва се у такту број 86, триолским покретом у деоници виоле, који преузима деоница клавира, доприносећи звучној пуноћи и амплитуди крешенда (*crescendo*). Ова целина представља постепену припрему репризе. *Forte* динамика, *espressivo*, тонска напетост – све су то изражајна средства којима се реализује подизање тензије до такта број 93 (Пример бр. 58).

The image displays a musical score for measures 87-93. It consists of two systems of staves. The first system (measures 87-89) includes a violin staff and a piano staff. The violin part has a triplet in measure 87. Dynamics are marked as *f*, *poco f*, *f espress.*, *espress.*, and *mf cresc.*. The piano part has a triplet in measure 87. The second system (measures 90-93) includes a violin staff and a piano staff. The piano part has a triplet in measure 90. Dynamics are marked as *f* and *fp*.

Пример бр. 58: Тактови 87-93

Постепено опадање тензије, у циљу њене поновне припреме, започиње кроз *crescendo* у тактовима 93, 94, 95 и 96, што резултира пасажима клавирске деонице у *forte* динамици. Очекивано је да деоница виоле парира овој звучној градацији, међутим, одговор на клавирске пасаже, који грандиозно звуче, јесу нежне, испеване четвртине које у легату (*legato*) и изразу *molto dolce* доводе до појаве прве теме која враћа слушаоца у атмосферу лирске експресије (Пример бр. 59).

Пример бр. 59: Тактови 93-102

Наведени текст упућује на закључак да је преовлађујуће расположење у првом ставу лирска експресија, која се постиже употребом средњег регистра виоле, *legato* потезом, што доприноси испеваности фраза. Тонска изражајност подвучена је вибратором, а велике градације и промена расположења одигравају се у деоници клавира, у зависности од тога да ли је пратећа или соло. Спокојно, нежно расположење у деоници виоле постигнуто је следећим изражајним средствима: *pianissimo*, *sotto voce*, *dolce*. Насупрот томе, после енергичних, снажних соло деоница клавира деоница виоле креће се у горњем регистру, *forte*, употребом триола и шеснаестина. Наравно, јачину и интензитет промена емоција није могуће тачно измерити, а о њиховој променљивости и непоновљивости биће речи у следећем одељку.

Случајне варијације

Случајне варијације у првом ставу ове сонате видљиве су већ у првом такту, приликом излагања теме. Један од начина третирања легата (*legato*) је широко исвиравање сваке појединачне ноте, други начин је подвлачење највише ноте у фрази, јер ка њој води мелодијска линија. Трећи начин подразумева агогичко нијансирање, тако да се кретање теме усмери ка другом такту у коме је њен завршетак. Велика извођачка слобода оставља извођачима довољно простора за креирање разичитих интерпретација (Пример бр. 51).

Следећи пример случајних варијација следи у тактовима број 5 и 6 (различита дужина мале цезуре у предтакту на шести и седми такт). Такође, благо успоравање на крају ове целине, које нигде у тексту није назначено (такт број 8), наговештава убрзано кретање унапред у тактовима број 9 и 10, записано триолским и шеснаестинским нотним вредностима. На последњој доби десетог такта следи благо успоравање, како би квинтола у деоници виоле била широко исвирана и њен завршетак уследио тачно на почетку нове целине, која је написана у деоници клавира. Напомињем да су сва ова блага таласања у *piano* динамици, а од такта број 11 до такта број 14 следи тонска градација која кулминира у деоници клавира (такт број 15) (Пример бр. 51, 52).

У наредних седам тактова динамички скок из пиана (*piano*) у *forte* ствара тренутно изненађење и можемо га повезати са променом емоција. Интерактивно деловање компоненти емотивне експресије и случајних варијација огледа се у примени агогике у шеснаестинским и триолским нотним вредностима, која, после изразите тонске кулминације, доводи до постепеног смирења и припреме друге теме. Смена триола и шеснаестина одговара емоцији коју извођач жели да пренесе слушаоцу. Комбинација различитих ритмичких фигура и смањивање динамичке тензије, овога пута у обрнутом смеру (из *forte* динамике у *piano*), доводи до опадања кулминације и благог успорења непосредно пре друге теме. Ово успорење може да варира од оног које је записано у ритмичкој структури, до знатније цезуре, која нигде није назначена, али је логична као последица завршетка одређене веће целине или одсека. Управо ове различитости називамо случајним варијацијама, јер су последица тренутка и увек су другачије, не само код различитих извођача него и код једног истог извођача (Пример бр. 52).

Пратећи динамику и тонски баланс друге теме, запажа се деликатно кретање у појединим фразама, обично на крајевима одређене целине. Овакво „заокружење“ појединих фраза није наметљиво због *piano* динамике и ознаке *sotto voce*, које све до такта број 34 означавају благо „таласање“, чија амплитуда није велика али је приметна (Пример бр. 53).

Нагла тонска градација (у *forte* динамици) и мотивски рад у имитацији доводе до неминовног усклађивања агогике код оба извођача. Наравно, звучна доминација клавира и његова хармонски богатија деоница истовремено је пратња и равноправни

чиниолац агогике. У такту број 39, у деоници клавира, записани су акценти и стаката (*staccato*) подразумевајући одређено успоравање, да би од следећег такта триолски ритам „покрено“ мелодијску линију виоле, која је третирана *legato* потезом (Пример бр. 54). Клавирска имитација мелодије следи у тактовима број 44 и 45. Осмински покрет у деоници клавира, у десној руци *legato*, а у левој *staccato*, уз агогичко „таласање“, полако припрема појаву мотива прве теме, уз привидно заустављање у такту број 52. Ово заустављање „маскирано“ је превезаним легатом (*legato*) из такта број 51, на такт број 52, у *piano* динамици, тако да, у ствари, покрет у клавирској деоници одређује темпо (Пример бр. 54, 55).

Цезура у такту број 59 завршава једну целину и наговештава контрастну (у *forte* динамици) соло деоницу клавира која траје пуна три такта. Виола је третирана у високом регистру, да би се нагласила њена звучност, која нагло опада после тактова број 63 и 64. Овакве нагле динамичке, звучне, регистарске промене су карактеристичне за Брамса и свака од њих захтева брзу реакцију извођача и добру избалансираност између њих. Том приликом долази до једва приметних, малих одступања и тешко је вратити се у претходни темпо и тонску боју *sotto voce* који следе (Пример бр. 56).

Нова тонска боја наговештава ново расположење и суптилно заокружење фраза. Прва цезура није назначена у тексту, али има своје оправдање у деоници виоле која, после излагања тематског мотива у молу, деликатно „нестаје“. Последња доба такта број 72 је превезана на следећи такт и често се на том месту свира флажолет као ехо, јер је у деоници клавира изложен мотив прве теме (Пример бр. 57). Скоро истоветна ситуација дешава се у такту број 76, чија је последња доба превезана на следећи такт. Такође, на овом месту следи знатније успоравање, које може да варира од тачне смене осминског и триолског покрета до сасвим приметног ритенута (*ritenuto*) услед излагања нове целине (Пример бр. 57). У више наврата може се запазити да овакав третман легата (*legato*) знатно доприноси неприметној смени деоница виоле и клавира, која је још потпунија када се дешава у *piano dolce* динамици. Просто, две деонице се смењују као да једна ниче из друге.

Деоница клавира употпуњује звучне градације које се дешавају нагло. Једна од њих се одиграва почев од такта број 86 до такта број 93 (Пример бр. 58). У овом сегменту прво благо успорење дешава се између тактова број 88 и 89, где започиње припрема крешенда (*crescendo*), кроз експресивну промену боје тона. Тензија траје до такта број 93, који истовремено представља кулминацију крешенда (*crescendo*) и означава поновни почетак звучне градације, која ће најзад довести до репризе. Недвосмислени допринос припреми репризе дају два еруптивна пасажа у деоници клавира (тактови број 96 и 98), наглном динамичком променом и изразитом агогиком (Пример бр. 59). Ова два пасажа можемо означити као случајне варијације у смислу експресивне извођачке надрградње. Овога пута клавирски пасажи из велике тензије доводе до смирења, у *piano* динамици, коју преузима деоница виоле, уводећи, уз приметно успорење у такту број 102, репризу прве теме (Пример бр. 59). Ово успорење је подложно променама услед несавршености људског моторног апарата и такође спада у случајне варијације. Поређењем различитих

извођења могуће је учити евидентне разлике у тумачењу одређеног дела фразе, у овом случају успорења. Такође, исти извођач може тумачити одређену фразу на различите начине, што је последица тренутка и извођачке слободе. Ова одступања представљају случајне варијације (Пример бр. 60).

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 2, in E-flat major. The score is divided into three systems, covering measures 163 to 173. The top system shows measures 163-167, with the tempo marking 'Tranquillo' above the violin staff. The middle system covers measures 168-172, featuring dynamic markings such as 'cresc. rit. un poco', 'f dim.', and 'dim.'. The bottom system shows measures 173-177, with a final 'dim.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings for both the violin and piano parts.

Пример бр. 60: Тактови 162-173

Сам крај првог става односи се на последњих дванаест тактова, са ознаком *tranquillo* (Пример бр. 60). У два наврата Брамс поново користи превезани *legato* приликом смене триола и осмина у деоници виоле, наглашавајући динамиком исвираност и певљивост на тим местима (смена тактова број 164 и 165, такође смена тактова број 170 и 171). Разлика је у томе што у такту број 165 нема назначеног ритенута (*ritenuto*), али га поједини извођачи праве, због тога што у следећем такту триолски ритам деонице клавира покреће мелодијску линију виоле. Међутим, на последњој доби такта број 169, назначена је промена динамике, уз неминовни, постепени *ritenuto*, којим се завршава први став. Овај последњи одсек доноси наизменични триолски и осмински покрет, при чему триоле наговештавају кретање, а осмине смирење. На овај начин се интегришу

наизглед неспојиве ритмичке структуре, доносећи блага одступања, малих амплитуда, од записаног нотног текста.

Из наведеног текста следи закључак да постоји више изражајних средстава која погодују појави случајних варијација у првом ставу Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир. Ова изражајна средства односе се на нагле тонске градације, карактеристичне за Брамса. Сваки *crescendo* је по свом интензитету другачији и повратак на основну динамику доноси минимална одступања. Исто тако, ритмичке промене (смена осмина и триола) изазивају блага одступања од метрономског темпа. Затим, одређена успорења или убрзања такође погодују појави случајних варијација. Оваква минимална одступања у интензитету динамике, ритмичке структуре и агогике уочљива су приликом поређења различитих музичких извођења и последица су несавршености људског моторног апарата. Компонента експресије која се по дејству моторике надовезује на случајне варијације јесте компонента покрета.

Принципи покрета

Принципи покрета у првом ставу Брамсове сонате у Ес-дуру, за виолу и клавир, могу се сагледати имајући, пре свега, у виду лирски карактер овог става. Значи, треба узети у обзир везу између емоција и покрета, њихово интерактивно деловање које не нарушава извођачку надградњу дела, већ служи њеном бољем разумевању. Суптилност покрета је главна карактеристика принципа покрета у овом ставу, са изузецима наглих звучних градација које одликују брзи, енергични покрети.

Уколико се поштује *legato* у мотиву прве теме постоје две опције потеза за сâм почетак става. Пошто је тежина десне руке мања на врху гудала, а динамика је *piano*, потез се логично намеће, од врха гудала ка жабици. Почетак може бити из ваздуха или са жице. Боља испеваност почетног тона постиже се припремним покретом леве руке, вибратором. Потребно је рационално проценити количину гудала која је потребна за исвираност осминског покрета, за боље „дисање“ мелодијске линије. Четвртине са тачком у тактовима број 1, 3, 4, 5 и 6 исвиравају се са пуно вибрата, али на мањем делу гудала, док се за мање нотне вредности – осмине – мора оставити већи део гудала ради њихове оптималне чујности и изражајности (Пример бр. 51). Притом, ни једна нота не сме да буде у звучном нескладу са осталим нотама. У такту број 7 исто правило може се применити на шеснаестински покрет, за који се мора оставити довољан део гудала, због добре артикулације шеснаестина (Пример бр. 51). У такту број 8 *crescendo* и *diminuendo* постижу се добрим балансом гудала, од ваздушастог покрета до употребе природне тежине гудала која ствара одређени притисак на жице (Пример бр. 51). Наравно, овај покрет важи и обрнуто: од већег притиска гудала на жице ка ваздушастом додиру гудала. Техника десне руке извођача такође доприноси бољој контроли гудала, употребом природне еластичности шаке. Овако суптилни детаљи принципа покрета најуочљивији су у ритмичкој и динамичкој структури нотног текста.

У тактовима број 9 (са узмахом) и број 10 долази до примене шест и више тонова у легату (*legato*) (Пример бр. 51). Рационална расподела гудала доводи до јасне артикулације и подједнаке исвираности тонова. У случају када је под легатом (*legato*) секстола, могуће је придржавати се оригиналног потеза, док је у случају повезаности чак тринаест шеснаестина (такт број 10) потребно неприметно променити потез. Ови покрети су последица рационалне примене поделе гудала и понављања у процесу вежбања. Врло је деликатно у динамици *più piano* и *piano dolce* постићи аутоматизоване покрете који одишу умереношћу а истовремено постићи добру артикулацију, тако да ни једна нота не ремети природан ток ритмичких фигура (Пример бр. 51).

Следе четири такта који представљају увод у клавирски соло. Поново је у питању усклађивање покрета десне руке виолисте, са динамичком променом. Сваки мотив у деоници виоле је у сопственој динамици, почев од пиана (*piano*), додавањем ширине потеза и притиска десне руке на гудало, односно жице. Прва два мотива враћају се у *piano* динамику, али друга два мотива састоје се од неограничено слободних покрета, који ширином потеза и притиском доводе до велике динамичке градације, коју надграђује соло деоница клавира. Тензија је највећа у тренутку када се деоница виоле, после три такта, прикључује деоници клавира енергичним покретима, у *forte* динамици. Почев од такта број 18, до такта број 21, варирањем тематског материјала и наглим мењањем карактера мелодијске линије ка њеном смирењу, неумитно се постиже ублажавање покрета, од почетног енерџика (*energico*), у *forte* динамици, до ширих и умеренијих покрета (Пример бр. 52). У такту број 20, Брамс је назначио *diminuendo*, али многи извођачи на овом месту праве и одговарајући *ritenuto*, тако да се ширина потеза овде може довести у везу и са случајним варијацијама, јер је немогуће предвидети колико ће трајати *ritenuto*.

Следе две контрастне целине. Прва подразумева ваздушасте покрете гудала које једва додирује жице. Ознаке као што су: *sotto voce*, *piano*, *pianissimo*, *dolce*, наговештавају умерене, деликатне покрете десне руке виолисте, умекшане са пуно вибрата у левој руци. Наведене карактеристике ове целине (од такта број 22 до такта број 34) (Пример бр. 53) говоре у прилог томе да ваздушасте покрети гудала доприносе тонској изражајности и кантабилности.

Друга целина одликује се конкретнијим тоном, ширим покретима са више притиска гудала на жице и поново је у складу са великом динамичком променом. *Forte* динамика, смена триолског покрета у деоници клавира и мелодијске линије у деоници виоле која представља комбинацију разноврсне ритмичке фактуре, доводе до напетости и појачаног драматског набоја. Покрети гудала су енергични, из ваздуха или са жице. Наведена целина траје од такта број 37, а своје смирење постиже од такта број 48 (Пример бр. 54).

Третман *legato* потеза битно се разликује у *piano* и *forte* динамици. *Piano* динамика подразумева испеваност тонова, ваздушасте додир гудала на жице, неприметну промену позиција прстију леве руке и деликатну смену гудала уколико је у питању *legato* са више нота. Управо дуга легата (*legato*) одликују први став Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир и у великој мери доприносе лирској експресији која експонира кантабиле. На

местима где, у *piano* динамици, долази до крешенда (*crescendo*) и диминуенда (*diminuendo*), притисак гудала на жице се повећава и смањује у оној мери која умерено дочарава различиту „густину“ тона и његову боју. Илустрација за овај пример је целина од такта број 48 до такта број 60 са предтактом (Пример бр. 55).

Legato у деоници клавира, али са кратким, одсечним осминама, одликују енергични покрети, тонска градација у *forte* динамици која има за задатак да припреми наступ деонице виоле. После клавирског сола, виолиста на идентичан начин, енергично, са пуно ширине потеза и вибрата у левој руци, мора да следи задату идеју клавирског сола. Наравно, оригинални *legato* у деоници виоле мора се прилагодити извођачу, тако да покрети десне руке имају неопходан простор на гудалу, да би тон боље „дисао“ и да се не би од силине притиска гудала на жице „гушио“. На оваквим местима покрети морају ипак да буду у границама квалитета тона и могућности инструмента. Овакве су градације (од такта број 60, са узмахом, до такта број 65) у потпуној супротности са целокупним расположењем првог става Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир, а промена емоција значи и разноврсне принципе промене покрета (Пример бр. 56). Интеракција ове две компоненте експресије није у супротности са извођачком надградњом, него јој, напротив, доприноси, не нарушавајући склад интерпретације.

Следи централни одсек развојног дела, почев од такта број 65 до такта број 97. Материјал из друге теме је *sotto voce, dolce*, тако да је у деоници виоле доминантан покрет леве руке – вибрата, који тонској слици пружа неопходну племенитост (Пример бр. 56, 57). Затим, смена осмина и триола мора да буде синхронизована, без обзира на широки потез приликом исвиравања осмина и његову интеракцију са нешто покретљивијим потезом триола. Осминско-триолски дијалог између две деонице одвија се непрекидно, на тај начин што су узлазна мелодијска кретања у поко крешенду (*poco crescendo*), а силазна у диминуенду (*diminuendo*). Сваки *crescendo* подразумева проширивање потеза уместо већег притиска гудала на жице, јер се ширином потеза добија квалитетан тонски баланс. Исто тако, силазне фразе подразумевају смањивање ширине потеза. Постизање диминуенда (*diminuendo*) је важно зато што представља динамичку подлогу од које полазе одређене динамичке промене. Ова смена између осмина и триола траје све до такта број 98, када наступа завршни одсек развојног дела (Пример бр. 59). Развојни део завршава се широко испеваним четвртинским фразама у *legato* потезу, у деоници виоле. Блага динамичка „таласања“, *molto dolce*, подразумевају вибрата и добру избалансираност покрета десне руке виолисте, како би реприза уследила природно и готово неприметно. Нема наглих покрета, већ само извођачког настојања за што боље повезаном мелодијском линијом, која је главна одлика лирске експресије карактеристичне за први став.

Стилистичке неочекиваности

Када је реч о стилистичким неочекиваностима у првом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир у Ес-дуру – оне су присутне приликом излагања теме (Пример бр. 51). У тактовима број 3 са предтактом до такта број 8 назначена је *piano* динамика. У својству извођача свесно правим одступања у динамичком смислу, на тај начин што почев од такта број 3 са преттактом до такта број 8 правим постепени *crescendo* и *diminuendo*. На тај начин доприносим експресивности музичког тока, не нарушавајући карактер мелодије. У том смислу, Брамс користи *crescendo* и *diminuendo* већ у тактовима број 11–14 који следе, са наглашеном градацијом која је у својству припреме клавирске соло деонице.

Стилистичка неочекиваност такође се може приметити у деоници виоле, у тактовима број 18–21 (Пример бр. 52). На крају овог фрагмента је назначен *diminuendo*, који у мом извођењу није толико наглашен, зато што желим да направим велики контраст у односу на другу тему, која непосредно следи.

Уколико обратимо пажњу на тактове број 69–86, наилазимо на стилистичке неочекиваности. Овога пута Брамс користи динамичке назнаке за узлазне и силазне фразе, али то чини деликатно, припремајући репризу. Као извођач, на овим местима чиним динамичка одступања, у смислу јачег контраста између узлазних и силазних фраза, јер тиме добијам бољу флуидност музичког тока (Пример бр. 57).

Пратећи даље развојни део, долазимо до његове звучне градације од такта бр. 87 до такта бр. 93. Брамс користи означе *poco forte*, *espressivo*, *forte* на овом месту, али ако је претходни фрагмент, који је деликатан, третиран у интерпретативном смислу са више динамичких контраста, то значи да од такта бр. 87 до такта бр. 93 наступа динамичка кулминација до фортисима (*fortissimo*). Тиме се додаје потребна експресија иако су у питању стилистичке неочекиваности (Пример бр. 58).

Узимајући у обзир наведени текст, могу да закључим да свако одступање извођача у једном делу извођења мора да има логично оправдање. У првом ставу Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир оваква одступања су изнијансирана, због тога што цео став одише лирском експресијом.

Сагледавши текстуални део принципа покрета могу да закључим да је у првом ставу Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир присутна интеракција између промена емоција и принципа покрета. Преовлађујуће суптилно расположење директно утиче на умерене покрете извођача. *Legato* потез у деоници виоле подразумева добру повезаност фраза, што се постиже максималном контролом и маневрисањем гудала. Динамичке промене карактеришу разноврсни покрети десне руке виолисте, од ваздушастог додира гудала на жице до интензивнијег тона са више „уласка у жицу“ и притиска гудала. За

ритмичке промене (употреба шест и више тонова у легату (*legato*)) такође је неопходна добра артикулација. Затим, за изражајност и кантабилност одговарајући су ваздушаста покрети гудала. Насупрот томе, у *forte* динамици, са пуно драматског набоја, покрети су енергични, интензитет тона је доминантан и сва изражајна средства су у служби звучне равнотеже виоле и клавира.

4.3.2. Други став: *Allegro appassionato*

Генеративна правила

Средишњи други став, написан у истоименом ес-молу, последњи је скерцо који је Брамс написао у својој дугој каријери композитора. По карактеру је страстан са контрастирајућим средњим делом. Написан је у облику сложене троделне песме (Табела бр. 20), који у свом садржају има принцип спровођења и рада са темама као у развојном делу сонатног облика, о чему нас Брамс обавештава већ на почетку става ознаком за темпо и начин извођења – *Allegro appassionato*. Став без икаквог увода почиње предтактом који излаже виола, сугеришући ритам валцера који је херојског карактера. Клавиру је поверио пратњу која је акордски арпеђирана у разложеним акордима. У наставку тема је варирана и поверена клавиру, док виола паузира. У 17. такту креће други одсек (b) (Пример бр. 62), који је другачије фактуре. Опет је главна мелодија најпре поверена виоли, а затим је клавир сâм варирано понавља. Први одсек (тема) појављује се још пар пута у току првог дела сложене троделне песме (Пример бр. 61), али је увек вариран, и увек је другачија пратња. У тактовима 54–57 (Пример бр. 63) Брамс поново примењује канонску имитацију између десне руке клавира и соло виоле (*più dolce*). Генерал пауза при крају првог дела (65. такт) јасно нас уводи у завршетак одсека – кодету (Пример бр. 64), када се појављује нови тематски материјал израстао из почетног, али овог пута у аугментацији. Сваки пут када нас виола уведе у нови одељак креће на исти начин, предтактом, соло, да би се касније прикључио клавир са још богатијом и разноврснијом хармонском и мелодијском пратњом.

У трију (B) аутор нагло мења карактер композиције и тонално, и хармонски, и динамички (Табела бр. 20). Темпо је *Sostenuto*, динамика из пианисима (*pianissimo*) који је био на крају претходног одсека (A), одједном прелази у *forte*, а ознака за начин извођења *ma dolce e ben cantando*. Брамс одлази у далеки Ха-дур, клавир читавих 14 тактова сâм износи тематски материјал у тенорској лаги крећући се у паралелним октавама у левој руци, и великим секстама у десној. И у другој теми трија (d) композитор користи исти принцип рада са материјалом. Она израста из прве теме: опет прво почиње клавир, али се овај пут виола убрзо прикључује уз клавирску пратњу која доноси много разноврсније хармоније. Реприза (A¹) (Табела бр. 20) скоро је идентична по дужини, одсецима,

тематском материјалу. Разлике се углавном односе на клавирску пратњу, као и на тонални план.

Табела бр. 20: Шематски приказ другог става *Allegro appassionato*

Одсек	A	B	A1
Број тактова	1-80.	81-138.	139-222.
Ознака за темпо	<i>Allegro appassionato</i>	<i>Sostenuto</i>	<i>Tempo I</i>
Музички облик	a-b-a1-a2-c	c-d	a-b-a1-a2-c
Тоналитет	es, fis, Ges, b, es, Fes, as, es:	H, dis, gis, Cis, H:	b, es, h, Ges, b, as, es:

У другом ставу, написаном у облику сложене троделне песме, често се мењају тоналитети. Иако су јасне контуре троделне песме унутрашњи делови су такође веома различити. Све је то композитор наговестио ознаком на почетку става *Allegro appassionato*. Почетни ес-мол налази се на почетку и на крају става. У осталим деловима Брамс користи више различитих тоналитета, који су час блиски, час изузетно удаљени у односу на почетни. Нигде као у овом ставу није користио толико различитих тоналитета, чак једанаест: ес, фис, бе, ас, дис, гис, ха-мол; Гес, Фес, Ха, Цис-дур (Табела бр. 20). Свакако да све ове тоналне, хармонске и промене у формалној структури доносе промене расположења.

Емоционална експресија

Емоционална експресија у другом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир у Ес-дуру, опус 120, број 2, везана је за облик сложене троделне песме, у коме је став написан. Јасно су уочљиви мањи сегменти у већим одсецима: А, В и А¹.

Прва целина А одсека – а – траје до такта број 17 са предтактом. Тема је страствена, а трочетвртински такт јој даје одлике валцера. Динамика *poco forte* и арпеђирани покрети у клавирској пратњи и клавирском излагању почетне теме (од такта број 9 са предтактом до такта број 17) обогаћују једноставност излагања теме (Пример бр. 61).

Пример бр. 61: Тактови 1-16

Друга целина А одсека – b – обележена је наглим крешендима (*crescendo*) и диминуендима (*diminuendo*) на одређеним деловима фразе: прво у деоници виоле, затим у деоници клавира. Тиме се одржава узбуркан карактер, започет приликом излагања теме. Оваква динамика је у интеракцији са наглом променом покрета извођача, која употпуњује нагле динамичке промене (Пример бр. 62).

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 2, in E major. The score is divided into three systems, corresponding to measures 17-26. The first system shows measures 17-18, with a violin part and a piano accompaniment. The piano part features a 4-measure phrase starting with a *mf* dynamic. The second system shows measures 19-24, with a violin part and a piano accompaniment. The piano part features a 4-measure phrase starting with a *f* dynamic. The third system shows measures 25-26, with a violin part and a piano accompaniment. The piano part features a 3-measure phrase starting with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Пример бр. 62: Тактови 17-26

Следи скоро репризирана а¹ целина, са незнатним изменама, што служи за увођење нове целине – а². Пета целина А одсека – с – својом осминском покретљивошћу у пиану (*piano*) доноси лакоћу која је у контрасту са дотадашњим трагичарским карактером почетне теме. Од такта број 54 са предтактом присутна је „игра“ између две деонице, у имитацији десне руке клавиристе и мелодијске линије у деоници виоле. Лакоћа израза завршава се почев од фортепиана (*fortepiano*) у такту број 59 до такта број 65, у коме је генерал-пауза која наговештава нову целину (Пример бр. 63).

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 49-51) shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system (measures 52-57) features a 'più dolce' section with intricate fingerings and a more flowing piano accompaniment. The third system (measures 58-65) is marked 'G.P.' and shows a dynamic shift from 'fp' to 'f' with a 'cresc.' marking, ending in a general pause.

Пример бр. 63: Тактови 49-65

На крају А одсека следи још једна целина, кодета, која је широко испевана, *espressivo*. Динамика је *piano* и *pianissimo*, *legato* потез у деоници виоле „гради“ дугачке фразе у којима је свака четвртина испевана вибратором. Мирноћа ове целине представља припрему за наредни одсек (В), који је смиреног, свечаног карактера (Пример бр. 64).

Пример бр. 64: Тактови 66-80

Средишњи одсек другог става, В, контрастира претходном одсеку својом мирноћом и постепеном испеваношћу фразе. Нема наглих покрета, *legato* потез доминира, доприносећи изузетној певљивости сваке фразе. Пуних 14 тактова траје клавирски соло на који се надовезује имитација у деоници виоле. Када су динамичке супротности у питању, композитор је назначио *ma dolce e ben cantando*. На овај начин се широка, испевана мелодијска линија константно протеже на цео В одсек, прожимајући став спокојним, мирним карактером, до поновне појаве узбурканог и страственог А¹ одсека (Пример бр. 65).

The image shows a musical score for Example 65, measures 81-94. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a 'Sostenuto' marking and a dynamic of 'f ma dolce e ben cantando'. The piano part includes various fingerings and articulations such as slurs and accents. The violin part is mostly silent in this section.

Пример бр. 65: Тактови 81-94

Из свега наведеног следи закључак да су промене емоција у другом ставу Брамсове сонате у Ес-дур, за виолу и клавир одређене разликом у карактерима и великим распонем промене расположења између делова А, В и А₁. Део А је у потпуности одређен ознаком за темпо и начин извођења *Allegro appassionato*, која сугерише страстан и мужеван карактер. Део В је знатно смиренији, свечаног и узвишеног карактера, подвучен променом темпа и начина извођења. Клавирска деоница је такође различита између ова два одсека: у А одсеку је арпеђираног карактера, док је у В одсеку испевана у постепеној динамичкој надградњи. Повратком на одсек А₁ овај контраст је изражен, а став добија своје заокружење потврђујући почетно бурно и страствено расположење. Интензитет ових промена расположења је сваки пут незнатно другачији, о чему ће бити речи у наставку текста.

Случајне варијације

Случајне варијације у другом ставу Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир, опус 120, број 2, уочљиве су на крајевима мањих целина (на пример: такт број 17 са предтактом, такт број 28 са предтактом, такт број 37 са предтактом, такт број 49 са предтактом, генерал-пауза и тако даље). На овим местима неопходно је добро проценити колика је логична минимална пауза између две целине, треба одслушати аликвотне тонове да се звучна слика не би мешала. Сваки завршетак одређене целине треба логично заокружити, а сваки почетак нове целине подвући без већег застајкивања или наглашавања. Ове минималне паузе, као уздаси, сваки пут трају различито и Јуслин их назива случајне варијације.

Поред случајних варијација на макро-плану, приметне су минималне осцилације када је у питању нагла промена динамике. У *b* делу почетног *A* одсека присутна су нагла крешенда (*crescendo*) и диминуенда (*diminuendo*), која су у интеракцији са наглом променом покрета (Пример бр. 62). Претпоставка је да су ове динамичке промене и промене покрета увек идентичне, међутим, мимо контроле извођача догађају се мале осцилације које чине свако извођење посебним и непоновљивим. Овакве минималне осцилације су такође пример случајних варијација.

У *c* делу почетног *A* одсека приметан је осмински покрет који започиње у деоници виоле, затим наставља у клавирској деоници, да би постао испреплетен истовремено у обе деонице (Пример бр. 63). Почев од такта број 56 са предтактом до такта број 65 приметна је агогичка „игра“ убрзавања и успоравања, све до генерал-паузе. Ове агогичке промене обогаћују извођење, чинећи га разноврсним и изражајним. Међутим, ова убрзавања и успоравања нису назначена у партитури и сваки пут су другачија, представљајући одличан пример случајних варијација по Јуслину.

Пример постепене динамичке градације уочљив је у средишњем *B* одсеку другог става, од такта број 95 до такта број 109. *Piano* динамика траје у почетна четири такта овог одломка, да би у наредна четири такта фраза била нешто изражајније исвирана. Динамика на крају друге фразе је у пролонгираном крешенду (*crescendo*), који траје још два такта по завршетку друге фразе. Последња четири такта овог одломка су у наизменичним крешендима (*crescendo*) и диминуендима (*diminuendo*), груписаним по двотактима (Пример бр. 66).

The image shows two systems of musical notation for violin and piano. The first system (measures 95-108) features a violin line with a dynamic marking of *p* and a tempo marking *ma ben cantando*. The piano accompaniment also starts with a dynamic of *p*. The second system (measures 101-108) shows a *cresc.* marking in both parts, indicating a gradual increase in volume. The piano part is particularly complex, with many chords and arpeggios.

Пример бр. 66: Тактови 95-108

Оваква постепена градација подразумева крајње деликатан почетак, да би дијапазон динамичког раста био што богатији. Свака од наведених динамичких „степеница“ има свој динамички ниво. Различити извођачи другачије постижу постепену динамичку градацију. Међутим, исти извођач такође на различите начине решава проблематику постепене динамичке градације, ма колико се извођачка концепција поштује опет долази до малих одступања у сваком поједином извођењу. Јуслин ова одступања назива случајним варијацијама.

Узимајући у обзир текстуални део, логичан закључак који следи је да су случајне варијације пре свега условљене минималним одступањима током музичке мисли. Цезуре између делова одсека су различитог трајања. Исто тако, промена динамике креће са одређеног нивоа и враћа се на њега, али увек са минималним осцилацијама. Када се ради о постепеној динамичкој градацији, потребно је адекватно одредити динамичке „степенице“ како би динамичка промена имала свој развојни ток. Сва ова нијансирања потпадају под једва приметна одступања од записаног темпа, динамике и агогике, услед несавршености људског моторног апарата. У даљем тексту следи детаљнија анализа компоненте моторике.

Принципи покрета

Принципи покрета у другом ставу Брамсове сонате за виолу и клавир, опус 120, број 2, у Ес-дуру, значајно се разликују од принципа покрета у првом ставу поменуте сонате. Пре свега, други став због свог играчког карактера сугерише другачије, полетно расположење. Почетак у деоници виоле одликује енергичан покрет из ваздуха, употреба целог гудала, само за предтакт и прву добу такта. Ознака за темпо је *Allegro appassionato*, динамика је *poco forte*, тако да почетни покрет захтева употребу целог гудала. Следећи агогику, виолисти чешће користе „дељени“ потез, уместо оригиналног легата (*legato*), због равномерног исвиравања осминских нотних вредности и боље испеваности. Почетних осам тактова тема је изложена у деоници виоле, а наредних осам тактова тема је у имитацији, у клавирској деоници. Наравно, због трочетвртинског ритма, мелодија просто усмерава извођаче ка првој доби у такту. Међутим, осмински покрет мора бити добро артикулисан, што захтева рационалну расподелу гудала, јер није исто исвирати две ноте у легату (*legato*) и пет или шест повезаних нота. Зато се покрет десне руке мора посебно вежбати, а тонска експресија постепено градити, у првобитној верзији потпуно без вибрата. Додавањем и одређеног притиска гудала на жице и додавањем вибрата постиже се оптималан покрет леве и десне руке виолисте, који пијаниста у свом солу имитира (Пример бр. 61).

Следи нагла промена динамике, из крешенда (*crescendo*) у *diminuendo*, у четвртинском ритму. Прва доба у такту је на динамичком врхунцу. Покрети се тичу нагле промене брзине превлачења гудала. Динамичка промена је толико нагла да нема времена за тонско нијансирање, него је ова целина одређена искључиво брзином покрета десне руке, а динамика зависи од тежине руке на појединим местима на гудалу и брзине покрета. Значи, притисак на жице долази координирано, пратећи музичку идеју. Оваквим наглим променама у оквиру фортеа (*forte*), постиже се емоционални набој, који је потребан за *Allegro appassionato* (Пример бр. 62).

Следећа целина започиње предтактом, на такт број 27, клавирским акордима у фортисиму (*fortissimo*) и одговором у деоници виоле, у фортепиану (*fortepiano*). Покрет којим се постиже *fortepiano* је са жице, енергичан – као на почетку става, али притисак десне руке после покрета на жабици гудала нагло попушта, док покрет остаје слободан и не зауставља се. Осмински покрет који следи може се подвући „дељењем“ потеза, раздвајањем прве две осмине у низу. Друга могућност је повезивање мањих нотних вредности *legato* потезом, од врха гудала ка жабици. И једна и друга варијанта имају своје оправдање, а представљају пример случајних варијација. У наставку следи поновљена имитација претходног четворотакта, да би приликом трећег понављања у клавирској деоници била изложена глава теме као путоказ за развијање идеје са почетка става, са

привидном репризом, која је варирана почев од друге добе такта број 42. Тонска градација кулминира у тактовима број 45, 46, 47 и 48 клавирским солем (Пример бр. 67).

The musical score consists of four systems. The first system shows measures 27-31, with a violin line starting at measure 27 and a piano accompaniment. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the left hand. Dynamics include *fp* and *ff*. The second system shows measures 32-38, with the violin line continuing and the piano accompaniment. Dynamics include *fp*, *ff*, and *poco f*. The third system shows measures 39-44, with the violin line continuing and the piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. The fourth system shows measures 45-48, with the violin line continuing and the piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Пример бр. 67: Тактови 27-48

Следећа целина је у *piano* и *piano dolce* динамици, са доминирајућим осминским покретом на средини гудала, везивањем две по две осмине. Покрет десне руке виолисте је такав да гудало лагано додирује жице, у оба смера користи се иста количина потеза. Прва појава осминског мотива завршава се у *piano* динамици, док друга појава истог

мотива има своју развојну линију од динамике *piano dolce*, преко крешенда (*crescendo*), у коме се покрет гудала шири, али без великог притиска на жице, фортепиана (*fortepiano*), поновног крешенда (*crescendo*) кроз три такта, до фортеа (*forte*). Прилагодљивост десне руке виолисте и флексибилност шаке и прстију доприносе ширењу потеза у моментима динамичке развојне линије, која је постепено вођена од стране композитора, али се сваки њен сегмент мора на одговарајући начин дочарати, јер је у питању и промена карактера нотног текста. Разноврсност ширине потеза доприноси обогаћивању интерпретације и њеној живости (Пример бр. 63).

После генерал-паузе следи суптилно заокружење првог дела става, *pianissimo* али *espressivo*. Свака четвртина показује велики изражајни потенцијал, подвучен изражајним вибратором у левој руци, а десна рука неприметно мења гудало, да би се постигао утисак непрекинутог легата (*legato*). Тешко је постићи баланс између интензивног вибрата у левој руци и покрета десне руке. Ова целина се зато прво вежба без вибрата, са нагласком на равномерној смени тонова. Постепено се додаје вибратор на горњим тоновима у низу, због тога што су на тим местима логичне смене гудала, чија суптилност мора бити у служби израза (Пример бр. 64).

Средњи одсек другог става Брамсове сонате за виолу и клавир опус 120, број 2, у Ес-дуру, зрачи узвишеним, свечаним карактером. Имајући у виду ову чињеницу, лако је уочити испеваност легата (*legato*) која обилује смиреним покретима, те се савршено надовезују градећи мелодијску линију. Клавирски *dolce* траје пуних четрнаест тактова, уводећи тему виоле у пиану (*piano*) (Пример бр. 65, 66). Вибратор се преноси са тона на тон, а избалансирана тежина десне руке виолисте постиже разноврсну густину тона. Када је у питању *piano*, покрет леве руке (вибратор) је интензиван, а покрет десне руке је смирен, без превише притиска. Како се динамика мења ка крешенду (*crescendo*), тако расте притисак гудала на жице, уз довољну ширину потеза, да би тон био заобљен и испеван. Уколико притисак гудала постане јачи, може се десити да тон почне да се „гуши“. Исто тако, постепено се смањује густина тона, када динамика води ка диминуенду (*diminuendo*). Количина притиска десне руке је контролисана и постепена, зато што се тонска градација одвија на исти начин. Нагли покрети су у овом сегменту искључени, осим на местима где су наглашени акцентима и осминским покретима у фортеу (*forte*). Следи повратак на почетни темпо, динамику и бурну тонску експресију, која условљава енергичне покрете и велику ширину потеза, заокружујући целину другог става Ес-дур сонате.

На основу наведеног текста могу да закључим да у деоници виоле ширина потеза и количина притиска гудала на жице директно утичу на квалитет тона. Нагли покрети у А одсеку доприносе стварању неопходног енергетског набоја, што је у интеракцији са емоционалном експресијом. Промена расположења у В одсеку упућује на знатно успореније, смиреније покрете. За постепену тонску градацију битан је интензитет тона, који се добија покретом леве руке виолисте, вибратором. Разноврсност покрета, њихова деликатна повезаност или енергичност, њихов интензитет или јачина, у директној су интеракцији са компонентом емоционалне експресије.

Стилистичке неочекиваности

Када анализирамо други став Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир, јасно уочавамо одсеке А, В и А₁. Карактеристика другог става јесте различитост средишњег одсека у односу на одсеке који га окружују. Интензитет овог контраста може да буде различито третиран, што на макро плану представља стилистичку неочекиваност.

У тактовима број 1–16 можемо уочити покретљивост теме у *legato* потезу. Став је написан у трочетвртинском такту, што подразумева играчки карактер. Стилистичка неочекиваност односи се на карактер теме, која не асоцира на лакоћу, него на *appassionato* (Пример бр. 61).

У тактовима број 49–65 приметно је разноврсно третирање нотног текста, од пиана (*piano*), долчеа (*dolce*), фортепиана (*fortepiano*) до фортеа (*forte*). Постепено појачавање динамике током ових шеснаест тактова указује на могућа, нијансирана динамичка одступања код извођача, што представља стилистичку неочекиваност (Пример бр. 63).

За разлику од А и А₁ одсека, који су *appassionato* карактера, средишњи В одсек је у разноврсној динамици, али *cantando*. Овако наглашен контраст је потпуно очекиван за облик сложене троделне песме, међутим, велики динамички и карактерни распон оставља довољно простора извођачима за нијансирана одступања у интерпретативном смислу.

Из наведеног текста могу да закључим да покретљивост другог става Ес-дур сонате може бити дочарана разноврсним и контрастирајућим изражајним средствима. Извођачи доприносе експресији својом креативном слободом, која мора имати логично оправдање у праћењу логичке идеје. Минимална одступања од очекиваног тумачења нотног текста (у појединим деловима извођења), представљају додатни квалитет извођења.

4.3.3. Трећи став: Andante con moto

Генеративна правила

У последњем ставу Брамс користи облик теме са варијацијама (Табела бр. 21). Брамс је био један од великих мајстора овог музичког облика у историји музике. Композовао је бројне појединачне композиције у овој форми, оркестарске, камерне или за само један инструмент, али и многи циклуси, пре ове сонате, такође за последњи став имају тему са варијацијама, на пример: Трећи гудачки квартет, оп. 67 и Квинтет са кларинетом, опус 115.

Тема је лежерна, једноставна, веома карактеристична мелодијски и ритмички (Пример бр. 68). Почиње предтактом у динамици *forte*, темпу *Andante con moto*, и поверена је виоли (широка мелодија која почиње пунктираним нотама на слабом тактовом делу

за којима следе 2 осмине и овај образац се непрекидно понавља), коју клавир прати богатом хармонском окосницом са октавама у дубоком регистру у левој руци. Написана је у облику велике реченице, при чему се први четвортак варирано понавља као да поставља питање, јер застаје на доминанти Ес-дура. У наставку следи низ од шест тактова у којима Брамс модулира најпре у ге-мол, а затим добијамо одговор и тонално заокружење у почетном Ес-дуру.

Прва варијација (Пример бр. 69) не доноси промене у темпу, динамици и музичком облику. Промене се односе на распоред материјала из теме у инструментима. Контура почетне теме у овој варијацији поверена је виоли која се овог пута креће у четвртинама и осминама, без пунктираних нота. Клавир има сасвим другачију поједностављенију пратњу, у првом делу реч је о једногласној мелодији, да би касније прешла у пуну хармонску пратњу којој је додата мелодија.

За њом следи друга варијација (Пример бр. 70), у којој Брамс враћа пунктирану шеснаестину са тридесетдвојком на почетку (као у теми), али овог пута је не прате 2 осмине, већ четвртина. Тема је поверена виоли која свира у дубоком регистру, док је клавирска пратња поново другачија: десној руци су поверени разложени акорди наниже и навише, а левој октавни скокови који се свирају *staccato*. У другом такту су улоге инструмената замењене, десна рука клавира има главну тему, а виола разложене акорде, док лева рука задржава свој ранији покрет.

У трећој варијацији (Пример бр. 71) композитор мења карактер извођења уводећи ознаку *grazioso*. Уместо пунктираних нота Брамс употребљава групу од 4 тридесетдвојке. Тема је поверена наизменично виоли и десној руци клавира. На граници између треће и четврте варијације налази се корона, мало одмориште за извођаче, као својеврсна цезура.

Четврта варијација је мирна, спокојна, пригушена и статична (Пример бр. 72). Можда том карактеру придоноси ниски регистар виоле којој је поверен костур теме, али и много дуже нотне вредности које преовладавају у овој варијацији. Клавирска пратња је синкопирана у односу на солистичку деоницу виоле, али у наставку инструменти мењају улоге.

Пета варијација (Пример бр. 73) такође наступа после короне на тактицама између две варијације. За овај поступак Брамс има више оправдања, јер мења и врсту такта (2/4), и тоналитет (ес-мол), али и темпо – *Allegro*. Без обзира на промену метрике, структура теме је остала јасно препознатљива. Као и раније варијације и она почиње предтактом, али за разлику од претходних у њој доминира клавирски парт. Тек од средине 5. варијације, виола преузима тему, док су клавиру поверене фигурације у обе руке.

Став завршава великом кодом (Пример бр. 74). Брамс задржава метрику из претходне варијације (2/4), мења тоналитет враћајући се у почетни Ес-дур, чиме тонално заокружује став али и читав сонатни циклус, а мења и темпо и начин извођења, *più tranquillo*. На почетку коде главна мелодија је поверена клавиру, док је виола прати у разложеним акордима у триолама. Временом главне мелодијске линије се селе у виолу у високом регистру за чије извођење Брамс користи ознаку *espressivo*. У наставку (108–118. такт)

мелодија се и даље налази у деоници солисте, лева рука клавира свира у ниском регистру у паралелним октавама, а десна супротно у односу на леву полако се пење у све виши регистар. Једина деоница у партитури где десна рука клавира и виола имају исте пасаже у триолама унисоно јесте у одсеку од 115–118. такта. Док два гласа свирају унисоно, лева рука све време држи тон доминанте у Ес-дуру, ноту В₁. У даљем току виола наставља да свира у разложеним триолама, док се пратња састоји у паралелним кретањима у октавама супротно између две руке, у четвртинама и осминама, тако да с времена на време настаје полиритмија између два инструмента. Што се кода више ближи према крају, чини се да постаје све сложенија. Брамс поново користи и поступак канонске имитације, који је и раније употребљавао у појединим варијацијама и ставовима сонате. Свакако да кода има улогу завршне каденце за оба инструмента. Она истовремено представља финале читавог циклуса.

Табела бр. 21: Шематски приказ трећег става *Andante con moto*

Одсек	тема	1.варијација	2.варијација	3.варијација	4.варијација	5.варијација	кода
Метрика	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	2/4	2/4
Темпо	<i>Andante con moto</i>	-	-	<i>grazioso</i>	-	<i>allegro</i>	<i>Piu tranquillo</i>
Музички облик	велика реченица	велика реченица	велика реченица	велика реченица	велика реченица	велика реченица	низ реченица
Динамика	<i>poco f</i>	<i>poco f</i>	<i>molto p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>f ben marc.</i>	<i>p</i>
Тоналитет	Es, g, As, Es:	Es, g, As, Es:	Es, g, As, Es:	Es, g, As, Es:	Es, g, As, Es:	es, Ges:	Es:

Први део теме коју је Брамс користио као окосницу за варијације у овој сонати, садржи 4 такта, који се варирано понављају и за којима следи други део теме од 6 тактова. У прве четири варијације, Брамс је задржао ознаку за темпо, *Andante con moto* (осим треће где је ознака *grazioso*), тоналитет, као и врсту такта 6/8. Од 5. варијације композитор нагло мења темпо – *Allegro*, ознаку за метрику 2/4, карактер и тоналитет. На крају сонатног циклуса налази се велика кода која је карактерно бриљантна и на коју је композитор пребацио драматско тежиште става, као и читавог циклуса.

Емоционална експресија

Разноврсност емоција у трећем ставу Брамсове Ес-дур сонате, опус 120, број 2, за виолу и клавир, огледа се у тумачењу теме са варијацијама, од којих је свака у посебном расположењу. Музички материјал у коди такође представља добар пример емоционалне експресије.

Значај предтакта истакнут је динамиком и сталним понављањем током теме и целог трећег става. Спокојном расположењу такође доприноси *legato* потез у обе деонице, којим се постиже једноставност и широко испеван израз (Пример бр. 68).

Andante con moto

poco f

Andante con moto

poco f

p

f

p

f

p

cresc.

f

p calando

f

p calando

Пример бр. 68: Тактови 1-14

Прва варијација, услед појаве синкопираног ритма већ наговештава покретљивости. *Legato* потез као заједничка карактеристика која повезује тему са првом варијацијом и даље

преовлађује, али „супротстављеност“ синкопа доводи до благе промене расположења. Повезаност тонова одликује прву варијацију, у благим динамичким нијансирањима (Пример бр. 69).

15 *poco f*

18 *p dolce* *p*

22 *poco f* *dolce*

26 *p* *sosten.* *p* *sosten.*

Пример бр. 69: Тактови 15-28

Друга варијација подједнако је обележена емоционалном експресијом у обе деонице. *Legato* потез и даље је присутан. Њиме се постиже заокруженост појединих фраза и изражајна целовитост варијације. Усложњавањем ритмичке структуре и њеном разноврсношћу за нијансу се постиже боља покретљивост и разноврсност (Пример бр. 70).

The image displays a musical score for the second variation of Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 2 in E major. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a violin part. The tempo is marked *molto p e dolce*. The score includes measures 29, 32, and 35, showing intricate fingerings and articulation. The piano part is characterized by a *legato* style, with smooth transitions between notes and a focus on phrasing. The violin part provides a melodic counterpoint to the piano accompaniment. The score is written in E major and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

38

41

Пример бр. 70: Тактови 29-42

Grazioso у трећој варијацији само потврђује интеракцију између емоционалне експресије и компоненте покрета. Наставља се усложњавање ритмичке структуре употребом тридесетдвојки, али карактер треће варијације остаје спокојан због *piano* динамике и *legato* потеза. Лакоћа покрета утиче на расположење наговештавајући промену (Пример бр. 71).

grazioso
p

p grazioso

44

46

48

50

52

p

p

fp

dolce

dolce

The image shows a musical score for Example 71, measures 43-56. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 54 and the second system starts at measure 56. The score is written for violin and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). Measure numbers 54 and 56 are indicated at the start of the first and second systems respectively.

Пример бр. 71: Тактови 43-56

Четврта варијација неочекивано доноси, уместо даљег постепеног усложњавања ритма, једноставност осминске и чевртинске структуре у синкопама. Динамика је *piu- nissimo* са крешендима (*crescendo*) на највишим тоновима фрази. Ова су динамичка „таласања“ умерена, звучна слика је прозрачна (Пример бр. 72).

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 120, No. 2, in E-flat major. The score is divided into four systems, each containing a violin part and a piano accompaniment. The first system starts at measure 57. The piano part features a complex texture with many chords and arpeggios. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo). There are also markings for '5', '3', and '4' in the piano part. The second system starts at measure 59. The third system starts at measure 63. The fourth system starts at measure 67 and includes the marking *calando* (rushing). The score ends at measure 70.

Пример бр. 72: Тактови 57-70

Због свега је наведеног пета варијација у потпуном контрасту у односу на све претходне. Варирана тема у клавирској деоници, у *forte* динамици, *marcato*, у потпуној је супротности са кантабилношћу претходних варијација. Енергичан, снажан клавирски наступ припрема појаву теме у деоници виоле, која је такође у енергичном, *marcato* потезу. Одсечност потеза и силовита драматска тензија изазивају промену расположења. Овакав почетак варијације наставља се грандиозним клавирским соллом од такта број 86 до такта број 95, потпуном променом звучне слике (Пример бр. 73).

71 *Allegro*
Allegro
f ben marc.

75 *mf ben marc.*
sf
sf
fp

81 *cresc.*
f
cresc.
sf
sf
f
mp

87 *f marc.*

92 *sf*
sf
fp
p

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in 2/4 time, likely in a minor key. It consists of five systems of music, each with a violin part on a single staff and a piano part on two staves. The tempo is marked 'Allegro'. The dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (p), with various accents and crescendos. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. The violin part is more melodic, with some slurs and ties. The score includes measure numbers 71, 75, 81, 87, and 92. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Пример бр. 73: Тактови 71-97

Кода је поново испевана, *legato* потез доминира. Лирска експресија, кантабиле са изражајним вибратом потврђује почетни карактер трећег става. Ритмичка структура је сложена, почев од четвртина и осмина, до триола, шеснаестина, секстола и пасажа, постепено доприносећи припреми завршнице трећег става, која наступа почев од такта број 136 са предтактом. Полиритмија у клавирској деоници, у *forte* динамици, *marcato*, својом енергичношћу свакако доприноси достизању драматске кулминације трећег става (Пример бр. 74).

98 *Più tranquillo*
espressivo

Più tranquillo
espress.

104 *espress.*
p
espress.

109 *f*
f
fp

115 *fp dim.*
p
p espress.

121 *cresc.*
cresc.

128

133

137

142

147

f

sfz

sfz

f

marc.

f

Пример бр. 74: Тактови 98-153

На основу текстуалног дела и нотних примера могу да закључим да је за разноврсност емоција у трећем ставу од великог значаја облик теме са варијацијама. У свакој варијацији преовлађује *legato* потез, али мења се ритмичка структура. Синкопирани ритам у првој варијацији доприноси покретљивости, иако је цела варијација у *legato* потезу. *Legato* потез повезује све варијације, доприносећи, уз динамику, мирном, спокојном расположењу. Пета варијација одудара од претходних захваљујући енергичном, снажном клавирском наступу. *Marcato* потез, *forte* динамика, доминација клавира у потпуности мењају карактер трећег става. Кода обједињује све ове промене ритма, динамике и расположења, употпуњујући извођачку слободу и моторичност, о чему ће бити речи у наредном тексту.

Случајне варијације

Трећи став Брамсове Сонате у Ес-дуру, опус 120, број 2, за виолу и клавир написан је у облику теме са варијацијама. Пошто се термин „варијације“ овде јавља у два значења, неопходно је направити разлику између облика трећег става и случајних варијација по Јуслину.³¹

Сликовито бисмо случајне варијације могли објаснити агогичким променама. Приликом упоређивања више различитих извођења, лако су уочљива одступања између извођача, било у ширини фразе, било у дијапазону динамике. Међутим, приметне су, мада теже уочљиве, осцилације и код једног истог извођења. Овакве минималне осцилације се дешавају мимо контроле извођача и Јуслин их назива случајне варијације.

У трећем ставу присутне су короне које служе као мала одморишта за извођаче. Налазе се на крајевима већих целина и никада не трају апсолутно једнако. Некада је потребно сачекати да одзвучи завршни акорд у фрази, а некада се, услед диминуенда (*diminuendo*), фраза неосетно завршава. У сваком случају, за заокруживање већих сегмената неопходно је одслушати завршни акорд, како би нова целина започела у апсолутној тишини, без одзвука аликвотних тонова. Затим, на плану динамике, у трећем ставу, све до пете варијације, преовладава умерена динамика, од пианисима (*pianissimo*) до поко фортеа (*poco forte*). Што је динамика тиша, већи је дијапазон могућих градација. У почетној теми, *poco forte* се појављује четири пута (на самом почетку до такта број 3, у такту број 7 са предтактом, у такту број 11 са предтактом и у такту број 13 са предтактом) (Пример бр. 68). Сваки овај предтакт би требало да је једнак, али несавршена људска моторика чини мала, готово неприметна одступања, тако да је сваки *forte* обележен сопственим интензитетом и јачином тона. Минималне разлике доприносе непоновљивости извођења и потврђују чињеницу да је музика ствар инспирације.

Пета варијација, поред доминације клавирског звука, обилује минималним убрзањима и успоравањима темпа, ради истицања оних мотива који представљају

³¹ Случајне варијације представљају малу неправилност приликом извођења, која је последица несавршености људског моторног апарата.

мелодијску линију. Оправданост ових одступања лежи у чињеници да је некада потребно подвући одређена драматска тежишта, тако да дођу до изражаја. Ови мали агогички „таласи“ су такође пример случајних варијација по Јуслину (Пример бр. 73).

Један од примера агогичке промене налази се у коди од такта број 111 до такта број 118. На почетку овог одломка дешава се постепено минимално убрзање, са нагласком на фортепиану (*fortepiano*) у такту број 115. Триолски покрет у обе деонице (од такта број 115 до такта број 118) постепено доводи до успоравања темпа, ради боље исвираности наредне целине (од такта број 119 до такта број 134), у којој је постигнуто привидно убрзање темпа усложњавањем ритмичке структуре (Пример бр. 74). Променом ритма од триола до шеснаестина, до секстола и пасажа, убрзање је практично постигнуто без посебне ознаке промене темпа. Ова агогичка промена је сваки пут другачија и представља пример случајних варијација по Јуслину. Следи драматична завршница у којој су и динамика и ритам и померање метрике у служби постизања кулминације трећег става.

Дакле, веома је битно разликовати облик теме са варијацијама и случајне варијације по Јуслину. Све мале несавршености приликом агогичких, динамичких, ритмичких промена могу се лако уочити поређењем различитих извођења. На тај начин се објективније сагледавају разлике у тумачењу дужине цезура, ширине фразе, динамичких градација или агогичких одступања у темпу. У наредном делу текста биће анализирани принципи покрета, који се односе на трећи став.

Принципи покрета

Принципи покрета у трећем ставу Брамсове сонате за виолу и клавир, опус 120, број 2, у Ес-дуру, везани су за ритмичке варијације теме. *Andante con moto* у такту 6/8 упућује на спор темпо, али са дозом покрета, наизменично у деоници виоле и клавира. Прва већа целина траје до такта број 15 са предтактом (Пример бр. 68). Поштовање оригиналног *legato* потеза условљава рационалну расподелу гудала и дозирање притиска на жице, јер је у питању динамика *poco forte*. Затим, глава теме је увек у предтакту, што значи да свака појава теме захтева јасан покрет, али на тај начин да ипак мора да се осети пулсација прве тактове добе. Сваки почетак теме означен је као *poco forte*, са малим диминуендом (*diminuendo*), који ублажава прву тактову добу, јер не сме да буде ни наглашена. У питању је постизање оптималног баланса између прегледности излагања теме и покретљивости темпа.

Прва варијација теме је у синкопираном ритму, који супротставља две деонице. Поново је почетак теме у предтакту означен као *poco forte*. Овога пута покрет десне руке је шири, са већом количином потеза на местима где су везане по две осмине. Деоница клавира садржи богатију ритмичку структуру, која синкопираним шеснаестинским покретом подстиче покретљивост прве варијације. На местима где је клавирски соло, ознака *piano dolce* сугерише мекоћу покрета која контрастира дијалогу виоле и клавира.

Тиме се успоставља истовремено богатство ритма, са једне стране и суптилност деликатног клавирског звука (Пример бр. 69).

Друга варијација доноси наизменичну појаву теме, прво у деоници виоле (до такта број 33 са предтактом), која свој логичан наставак има у деоници клавира (Пример бр. 70). Сада је глава теме подвучена легатом (*legato*) и широким потезом, наглашавањем пунктираног ритма. Шеснаестински покрет је овога пута равномерно распоређен на обе деонице, у зависности од тога када су у својству излагања теме или у својству пратње.

Принципи покрета у трећој варијацији (*grazioso*) засновани су на промени ритмичке структуре. Преовлађујуће тридесетдвојке појављују се у обе деонице у имитацији. У деоници виоле, пресудна је артикулација прстију леве руке. Промена жице захтева и промену угла под којим десна рука врши притисак на жице. Овај покрет је готово неприметан и синхронизован је са брзом променом тонова у левој руци. Лакоћа покрета и њихова брзина одвија се у поступку имитације, што подразумева максималну усклађеност покрета оба извођача. У моментима суптилних динамичких градација шири се потез у деоници виоле и повећава амплитуда покрета у деоници клавира. Важно је истаћи да је вишеструка улога принципа покрета у овој варијацији, што доприноси сложености њеног извођења (Пример бр. 71).

Насупрот трећој варијацији, у четвртој је ритам сведен на синкопирану промену осминских и четвртинских нотних вредности. У складу са деликатном динамиком (*pi-anissimo*) и мирнијим карактером ове варијације, једино кретање је смена синкопа. Ова варијација је припрема за енергичну и снажну пету варијацију (Пример бр. 72).

Енергичност покрета у петој варијацији превазилази дотадашње умерене принципе покрета везане за трећи став сонате. Доминира клавирска деоница, у *forte* динамици, *marcato*. Звучна снага клавира и покретљивост деонице представљају кулминацију принципа покрета у овом ставу (Пример бр. 73).

У коди преовлађује смиреније расположење. У зависности од промене емоционалне експресије мења се и компонента принципа покрета. Пре свега, у коди преовлађује *legato* потез у обе деонице. Триолски покрет у деоници виоле, од такта број 98 до такта број 102 уводи нас у *espressivo* од такта број 103 са предтактом, до такта број 111. За *espressivo* је пресудна улога вибрата, као и одговарајућа ширина потеза. Да би тон био испеван, извођачи прибегавају употреби такозваног „дељеног“ потеза, услед лимитираности дужине гудала. Пример „дељеног“ потеза налази се од такта 115 до такта број 118. Затим, пасажна техника заступљена је у обе деонице, у тактовима број 130, 131, 132 и 133. За пасажну технику у деоници виоле, поред добре артикулације прстију леве руке, потребна је и оптимална „количина“ гудала, поготово у *legato* пасажима. На крају коде, *staccato* покрет клавирских октава (од такта број 143 до такта број 146) и *marcato* акорди доприносе убедљивости драматског тежишта трећег става (Пример бр. 74).

Узимајући у обзир наведени текст, могу да закључим да су у трећем ставу Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир покрети извођача усклађени са различитим карактеристикама варијација. Добра повезаност нота је одлика *legato* потеза. Такође,

динамички ниво се креће од пиана (*piano*) до поко фортеа (*poco forte*). Ознака за темпо је *Andante con moto*, у такту 6/8, што упућује на спор темпо. Пета варијација контрастира у односу на претходне, прво променом темпа (*Allegro*, 2/4), а затим и *forte* динамиком и *marcato* потезом, који захтева енергичне покрете. Велика тонска градација одликује се максималном снагом у деоници клавира и притиском десне руке виолисте на гудало, што резултира бољим контактом гудала са жицама. Кода обједињује изражајност умерених покрета извођача и максималну енергичност приликом драматске кулминације трећег става, којом се соната завршава.

Стилистичке неочекиваности

Трећи став Брамсове Ес-дур сонате за виолу и клавир написан је у облику теме са варијацијама. Свака од пет варијација одликује се различитим карактером, што је уобичајено за овај музички облик. Кроз анализу примера уочићемо која су могућа одступања у интерпретативном смислу, односно стилистичке неочекиваности.

Прва варијација је у *legato* потезу, у умереној динамици (Пример бр. 69). Ритмичку структуру виолске деонице сачињавају четвртине и осмине, што упућује на закључак да је реч о једноставној и прегледној мелодијској линији. Стилистичка неочекиваност је у синкопираној деоници клавира, која уноси покретљивост у прву варијацију.

Друга варијација је у *piano* динамици, са карактеристичним пунктираним предтактом, који је у мојој интерпретацији наглашенији, да би дошао до изражаја. Када се овај пунктирани предтакт појави у деоници клавира, треба да буде звучно усаглашен у односу на деоницу виоле, што значи да уколико виолиста прави динамичко одступање или стилистичку неочекиваност, то чини и пијаниста (Пример бр. 70).

У трећој варијацији ритмичка структура се усложњава (Пример бр. 71). Динамика је умерена, међутим, ради боље чујности и артикулације, у мојој интерпретацији присутна је стилистичка неочекиваност у смислу јаче динамике и њеног наглашенијег контраста. Тиме се добија разговетнији и изражајнији дијалог између извођача.

Четврта варијација је једноставне ритмичке структуре (Пример бр. 72), што представља изненађење ако узмемо у обзир да је у претходним варијацијама постепено усложњаван ритам. Динамика је *pianissimo*, но да би се истакла мелодијска линија, потребни су израженији динамички контрасти на појединим местима. Синкопирана деоница клавира доноси покретљивост, тако да четврта варијација поседује неколико стилистичких неочекиваности.

Велики контраст у односу на све претходне варијације, што на макро плану означава стилистичку неочекиваност, дешава се у петој варијацији. Промена темпа и врсте такта, промена динамике и начина свирања (употреба *marcato* потеза) доносе изненаду промену у интерпретативном смислу (Пример бр. 73).

Разноврсност нотног текста у коди омогућава извођачима и суптилан *espressivo* (преовлађује *legato* потез) и постепену градацију, до привидне кулминације у такту бр.

134 (Пример бр. 74). Стилистичка неочекиваност може се запазити у деоници клавира од такта број 143 до краја (види исти пример), где долази до употребе синкопираног *marcato* потеза, који контрастира преовлађујућем *legato* потезу.

Анализом наведеног текста долазимо до закључка да су у трећем ставу Ес-дур сонате за виолу и клавир присутне различите стилистичке неочекиваности: једне се односе на разноврстан карактер варијација, а друге на интерпретативну слободу извођача, која се креће у оквирима поштовања задатог нотног текста. Промена карактера у свакој варијацији је за слушаоца лакше уочљива, док је за минимална интерпретативна одступања потребно добро познавање партитуре. Обједињавањем ових стилистичких неочекиваности добија се слојевитост и експресивна надградња дела.

Специфичност Брамсове сонате за виолу и клавир опус 120, број 2, у Ес-дуру је њена лирска експресија и испеваност фраза. Изражајна средства као што су *legato* потез, *dolce*, *sotto voce* и деликатна тонска палета, доприносе кантабилности. Све хармонске промене, темпо, динамика и агогика су у служби емоционалне експресије. Повезаност структуре и емоција пружа велике могућности за извођачку надградњу дела. Креативна имагинација извођача такође у великој мери доприноси изражајности ове сонате. Нераскидива повезаност покрета и емоција доказује интерактивну везу свих компоненти експресије, обухваћених ГЕРМС моделом Патрика Н. Јуслина.

5. ЗАКЉУЧАК

Како се наводи у књизи Музичка комуникација (*Musical Communication*), „музика је фундаментални канал комуникације. Њоме људи деле емоције, намере и значења. Музика може да изазове моћне психолошке и бихејвиоралне ефекте, дубоке емоције у нама самима и продукује безброј суптилних варијација, експресивност, захваљујући вештим композиторима и извођачима, и то на тако комплексан начин који екстремно брзо размењује структуру и садржај музике међу људима.“³²

Свако музичко извођење одликује се одређеним степеном креативне иновативности и оригиналности извођача. Нијансе у тумачењу партитуре подстичу на разликовање „убичајеног“ од оригиналног извођења. Наиме, извођач може на посебан начин да доживи композицију коју изводи „надоградњом“ изражајних компоненти које дело садржи, што резултира комплетнијом интерпретацијом. У питању је нешто неизрециво, што произилази из нотног текста и личног доживљаја музике – експресија.

Значај експресије у музичком извођењу је евидентан. Да бих потпуније проникнула у ову проблематику, ослонила сам се у свом раду на пет компоненти експресије обухваћених ГЕРМС моделом Патрика Н. Јуслина и детаљно их анализирао. Интерактивно деловање генеративних правила, која представљају музичку структуру дела, емоционалне експресије, случајних варијација у извођењу, принципа покрета и стилистичких неочекиваности употпуњује експресивну интерпретацију и доприноси бољој комуникацији на релацији: дело – инструмент – извођач – слушалац.

Пре свега, за боље разумевање дела неопходна је анализа музичког облика и хармоније, који представљају полазну основицу за уметничку надградњу дела. Емоционална експресија обухвата сва изражајна средства која преносе емоционалну поруку дела. Анализирајући промене динамике, темпа, агогике, дошла сам до закључка које комбинације ових изражајних средстава изазивају одређене промене расположења. Динамика од пианисима (*pianissimo*) до поко фортеа (*poco forte*), *sotto voce*, умерен темпо и постепена агогичка кретања сугеришу суптилно, нежно расположење. Насупрот томе, *fortissimo* динамика, темпо *Allegro appassionato*, *energico* или *marcato* потез доводе до узбурканог карактера музичког извођења.

Случајне варијације се односе на променљивост интерпретације, доказујући да је музика ствар тренутка. Наиме, сваки извођач тумачи одређено дело на јединствен, непоновљив начин. Чак и исти извођач може на различите начине да тумачи партитуру. Ма колико је извођачка концепција стабилна, долази до малих одступања услед несавршености

32 David J. Hargreaves, Raymond MacDonald and Dorothy Miell, „How do people communicate using music?“, у: *Musical Communication*, (eds.) Dorothy Miell, Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, Oxford University Press, New York, 2005, стр. 1.

људског моторног апарата. Ова минимална одступања приликом извођења, најлакше су уочљива када упоредимо више извођења.

Принципи покрета су у непосредној вези са променом емоција. Значи, начин свирања се мења заједно са променом емоција. Разноврсност потеза посебно је наглашена услед наглих промена карактера извођења, које су код романтичара честе. Промена потеза је аутоматизована и стиче се у процесу вежбања, великим бројем понављања. Емоције и покрети извођача су неодвојиви део експресије.

На крају следе стилистичке неочекиваности, чији назив сугерише да су последица непотпуне контроле приликом музичког извођења. Дакле, стилистичке неочекиваности се могу догодити у сваком моменту музичког извођења, услед „попуштања“ контроле извођача, када може доћи до „скретања“ са очекиваног начина извођења. Наравно, овакве неочекиваности није могуће предвидети, нити прецизирати њихово трајање и интензитет.

У извођачком смислу, детаљна анализа наведених компоненти ГЕРМС модела експресије, допринела је мојој потпунијој, свеобухватнијој интерпретацији три одабрана дела (Роберт Шуман: Мерхенбилдер, опус 113, и две сонате Јоханеса Брамса опус 120), за која је заједничка специфична врста експресије. У квалитативном смислу, аналитичко тумачење компоненти експресије допринело је обogaћивању моје интерпретације, на начин који унапређује извођење наведених дела.

Можемо закључити да је експресија она невидљива спона која повезује различите димензије композиције и да додатно инспирише извођача, поспешујући разумевање и само извођење дела. Тиме се постиже сугестивност и успешна комуникација путем музике.

Списак литературе

- Abraham, Gerald, „Schumann, Robert“, y: *The New Dictionary of Music and Musicians GROVE, no. 16*, (ed.) Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London, 1995.
- Apolin, Stanislav, *O lepoti tona*, Jugokonzert, Beograd, 2007.
- Becker, Heinz, „Brahms, Johannes“, y: *The New Dictionary of Music and Musicians GROVE, Knjiga broj 3*, (ed.) Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London, 1995.
- Benjamin, Valter, *Umetničko delu u veku svoje tehničke reprodukcije*, Nolit, Beograd, 1974.
- Berger, Melvin, *Guide to Chamber Music*, Dover publications, INC, Mineola, New York, 2001.
- Bogunović, Blanka, *Muzički talenat i uspešnost*, Fakultet muzičke umetnosti i Institut za pedagoška istraživanja, Beograd, 2010.
- Božanić, Zoran, *Muzička fraza*, Clio, Beograd, 2007.
- Despić, Dejan, *Muzički instrumenti*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2002.
- Dorđević, Jelena, *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
- Frisch, Walter, *Brahms and his World*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.
- Gabrielsson, A. & E. Lindström, „The Influence of the Musical Structure on Emotional Expression“, y: *Music and Emotion. Theory and Research*, (eds.) P. Juslin & J. A. Sloboda, Oxford University Press, New York, 2001.
- Galamijan, Ivan, *Sviranje na violini i violinska pedagogija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1977.
- Hajduković, Mirjana, *Muzičko delo u nastavi violine*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2005.
- Juslin, Patrik N., & Roland S. Bersson, „Emotional Communication“, y: *The Science & Psychology of Music Performance*, (eds.) Richard Parncutt & Gary E. McPherson, Oxford University Press, New York, 2002.
- Juslin, Patrik N., *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*. Преузето са сајта: <http://pom.sagepub.com/> at KoBSON, дана 04.11.2013.
- Kuk, Derik, *Jezik muzike*, Nolit, Beograd, 1982.
- Lehmann, Andreas C., John A. Sloboda & Robert H. Woody, *Psychology for Musicians*, Oxford University Press, New York, 2007.
- Margolis, Joseph, *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987.
- Mejer B., Leonard, *Emocija i značenje u muzici*, Nolit, Beograd, 1986.
- Musgrave, Michael, *The Music of Brahms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.
- Pešić, Uroš, *Leopold Mocart naš savremenik*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1999.
- Popović Mladenović, Tijana, „Pojam i elementi ‘analitičke interpretacije’“, y: Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.
- Radoš, Ksenija, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2010.

- Ratner, Leonard G., *Romantic Music*, Schirmer books, New York, 1992.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
- Šuvaković, Miško, *Epistemologija umetnosti*, Orion art, Beograd, 2008.
- Tatarkevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1975.
- Taylor, Ronald, *Robert Schumann his Life and Work*, Granada, London, 1982.
- Todd R., Larry, *Schumann and his World*, Princeton University Press, New Jersey, 1994.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Пред музичким делом, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
- Михаиловић, Дејан, Елементи виолинизма, Универзитет уметности у Београду, Академија уметности у Новом Саду, Београд, 1995.
- Сковран, Душан & Властимир Перичић, Наука о музичким облицима, Универзитет уметности, Београд, 1991.